Petru BEJAN

Estetica în cotidian. Itinerariu frivol

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE*

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE* (4)

Petru BEJAN (n. 25 octombrie 1963, în Hălăucești, jud. Iași) este directorul Departamentului de Filosofie din cadrul Universității „Al.I. Cuza" Iași, editor al revistei *Hermeneia – Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism,* președinte al Fundației Academice Axis, membru al SRFil (Societatea Română de Filosofie) și al AICA (Asociația Internațională a Criticilor de Artă). Domenii de interes: estetică, istoria și filosofia artei, antropologie artistică, critica de artă, hermeneutică, semiotică vizuală. Este autor, între altele, al volumelor *Istoria semnului în patristică și scolastică* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăților* (2004), *Amurgul frumosului* (2012), *Lumea artei. Tîrcoale critico-hermeneutice* (2012), *Spectrele criticii* (2014). Colaborează la volumele *Cultură și personalitate* (1991), *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice* (1996), *Alternative hermeneutice* (1999), *Limitele interpretării* (2001), *Interpretare și ideologie* (2002), *Adversus Heresis. Filosofie creștină și dialog cultural* (2007), *Estetica și artele astăzi* (2010), *Knowledge and Action within the Knowledge Based Society* (2011), *La Géophilosophie de Gilles Deleuze. Entre esthétique et politique* (Mimesis France, Paris, 2012), *L'action. Penser la vie, „agir" la pensée* (Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2013), *Vigne, vin et orders monastique en Europe. Une longue historie* (Université de Bourgogne, Chaire UNESCO, Dijon, 2013), *The problem of Identities in South Eastern Europe and Human Rights* (T.C. Maltepe University, Istanbul, 2014).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BEJAN, PETRU
Estetica în cotidian. Itinerariu frivol / Petru Bejan. - Iaşi : Editura Fundaţiei Academice AXIS, 2014
ISBN 978-606-8528-05-2

111.852

Pe coperta I Henri Cadiou, *La déchirure. Mona Lisa*
Pe coperta IV Florin Morun, *Portret*

ISBN: 978-606-8528-05-2

Petru BEJAN

Estetica în cotidian.
Itinerariu frivol

Editura Fundaţiei Academice Axis
Iaşi – 2014

CUPRINS

Cuvînt înainte
Note despre banal, obișnuit și cotidian 9

Estetizarea lumii 15
O schimbare de paradigmă 17
„Procesul" frumosului 21
Opera de artă ca investiție 24
Estetica hipermodernității 28

Spirala transgresiunilor 33
Sfidările artei și intoleranța 35
Cultura împotriva civilizației 39
Subversiuni... coproculturale 42
„Haina de piele" și dedesubturile ei 46
Muzeul ostentațiilor nude 50

Praguri ale receptării 55
Aporiile interpretării 57
De ce nu înțelegem? 61
Triumful tautologiei 65
Translări de semne, percepții alternative 69

Fiziologia și ideologia criticii 73
Privirea curioasă 75
A vedea sau a mirosi? 77
Diavolul se ascunde în detalii.. 80
Parti-pris-urile criticii; ochiul „angajat” 84
De la critica proastă, la prostia critică 91

Diversiunile gustului 95
De gustibus non est disputandum? 97
Stilul *camp* sau despre seriosul „frivol” 101
Războiul *Originii lumii* 105
Violența ca spectacol 109
Omul grăbit 113

Idiosincrazii cotidiene 115
Politica vidului 117
Contradicțiile modernizării 121
Orbiri politicianiste 124
Vremuri de rîs 127
Ospitalitate și toleranță 131

Ochiul și locurile 139
Un alt sens al puterii 141
Preliminarii culturale europene 145
Colinele Atenei 149
Narcisismul generalizat 153
Fotografii de arhivă 157
E-identitatea și „dreptul la uitare” 162

Topografia „stării de bine” 167
A fi sau a nu fi … acasă 169
Mediocritatea fericirii ? 173
Paradisuri artificiale 177

Infernul dietetic 183
Dietele filosofilor 185
Vinoteca speculativă. Critica gîndirii „treze” 190
Excesul smerit 197
Noua dezordine culinară 201

Corpul estetizat și „grija de sine” 205
Capriciile frumuseții 207
Cusururile perfecțiunii 211
Vivere artisticamente 215
Oglinda și papagalul 218
Sinele ca operă de artă 222

Frumusețea va salva lumea? 227
„Corpul” adevărului 229
Chipurile suferinței 233
Tablourile lui Dostoievski 238
Omul frumos 246

CUVÎNT ÎNAINTE
Note despre banal, obișnuit și cotidian

Poate fi experiența „ordinară”, de zi cu zi, obiect al interesului estetic? Este îndrituită o „estetică a vieții cotidiene”? În ce fel ar răspunde aceasta nevoilor concrete ale fiecăruia sau comunității în genere?

Anumite observații preliminare se impun cu necesitate. Mai întîi, proliferează astăzi specializări „estetice” fără vreo legătură cu disciplina care i-a mobilizat atîtea secole pe artiști, literați și filosofi. Estetica plastică sau chirurgicală, cea dentară, esteticile jardiniere, ale modei, ale mediului înconjurător, cele gastronomice și somatice (relative la corp și îngrijirea acestuia) sînt doar cîteva din noile refugii ale „frumosului”, dislocat voluntar spre zone exterioare artei propriu-zise. Modelarea propriului trup, designul ambiental, arhitectura locuinței, rafinamentul culinar, asorteul vestimentar, recondiționarea și *upgradarea* imaginii publice fac parte din acele preocupări curente nerevendicate încă de o estetică anume. În atari împrejurări, experiențele estetice obișnuite par cu totul dezlegate de teorii și concepte menite a le susține ori justifica.

Există, de bună seamă, un „instinct” al frumosului degajat de orice scrupul livresc; admiri splendoarea unui peisaj fără să te fi scufundat în abisul unor lecturi prealabile, care să-ți explice în detaliu mecanismul seducției spontane. Poți,

la fel de bine, elogia virtuțile frumosului fără să-l cultivi personal și chiar fără să-l poți recunoaște cu propriii ochi. Cîți nu vorbesc afectat despre artă fără să fi văzut în viața lor o singură expoziție sau un simplu tablou? Participarea la cotidian nu pune însă „probleme”; ea este nemijlocită, sinestezică; ne angajează mai întîi cu simțurile și abia apoi cu eventualul bagaj erudit.

Simțurile însă nu ne sînt solicitate în egală măsură. Considerate îndeobște superficiale și distante, văzul și auzul par a fi cele mai încercate. Artele vizuale, artele spectacolului, muzica… le exploatează la maximum. Simțurile olfactiv, tactil și gustativ ne plasează mai aproape de „miezul” cotidianului. Aroma cafelei de dimineață, parfumul florilor, atașamentul animalelor de companie, grădinăritul de plăcere, ritualul degustării unui pahar din băutura preferată, politețea netrucată, plimbarea în parc sau pe stradă pot deveni experiențe estetice de zi cu zi, adesea ne-prețuite așa cum se cuvine. Să mai amintesc de existența unui al șaselea simț – „bunul” –, reclamat doar în împrejurări agasante?

Cum ar trebui văzută o „estetică a vieții cotidiene”? Drept un inventar de norme și exigențe impuse obligatoriu? Sau în felul unui „cod al bunelor maniere”, din care să se inspire fiecare? Cred că ar trebui să admitem pe lîngă înțelesul „tare”, specializat, al esteticii (de teorie a sensibilității relative la frumos) și unul „slab”, nesistematic, de experiență centrată pe „bunul-gust” sau pe „bunul-simț” cotidian. Am pierde, oare, mizînd din cînd în cînd pe cărțile nesofisticate ale discernămîntului, rafinamentului, eleganței, generozității și respectului? Să fie acestea doar facultative și imediat dispensabile?

Ultimele decenii reconfirmă schimbarea de accent – pomenită la început – în privința „orientării" studiilor de estetică. Dacă prin tradiție disciplina în cauză și-a asumat ca zone privilegiate de interes artele în genere și frumosul în special, astăzi cîmpurile aplicative s-au extins și diversificat, păstrînd vagi referințe la sursele clasice. Proliferează astfel estetici non-artistice și chiar anti-artistice, iar frumosul a intrat de mult în categoria conceptelor desuete, amintind nostalgic de trecut.

Care sînt acum prioritățile? Parte a studiilor de profil investighează frumosul aflat „dincolo" de artă sau „în afara" acesteia. Asistăm la o conversie a atenției către *banal, imediat* și *proximitate*, recunoscută în efortul de a sistematiza, agrementa și stiliza spațiile frecventate în mod curent – casa, grădina, locul de muncă. Se vorbește copios despre „transfigurarea banalului" în practicile artistice postmoderne (Arthur Danto) sau despre o vizibilă „estetizare a lumii" (Gilles Lipovetsky, Jean Serroy), în sensul generalizării și augmentării exigențelor de a ne crea un ambient plăcut, confortabil, în care lucrurile și decorurile de fundal să producă impresii cît mai agreabile. În astfel de împrejurări, arta și viața tind a se apropia pînă la coincidență. *Vivere artisticamente* devine nu doar capriciu, ci o exigență asumată ca „fel de a fi" sau ca stil de viață.

Tocmai în acest context au apărut numeroase estetici ale „cotidianului", ale „vieții de zi cu zi" sau ale „vieții obișnuite". Scopul lor este de a investiga *cotidianitatea*, viața în concretul ei, pentru a-i scoate la iveală eventualele presupoziții estetice – nu tocmai evidente sau explicite. Realitatea însă justifică o atare deschidere?

Începînd cu Fernand Braudel (istoricul francez preocupat să investigheze în profunzime „structurile cotidianului"), categoria în cauză devine leit-motivul multor scrieri: unele sociologice (Henry Lefebvre, *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, 1961; Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1980), literare (Maurice Blanchot, *La parole quotidienne*, 1969), filosofice (Pierre Macherey, *Le quotidien, objet philosophique*, 2004; Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, 2005). Studiile specializate de estetică s-au adaptat noilor provocări. Inspirat în egală măsură de Kant și de semiologia lui Greimas, belgianul Hermann Parret scrie un tom savuros despre *Sublimul cotidianului* (1988), iar Tzvetan Todorov face un *Elogiu cotidianului. Eseu asupra picturii olandeze din secolul al XVII-lea* (1993).

Cîțiva din autorii unor cărți recent apărute nuanțează orizontul discuțiilor, propunînd clarificări conceptuale suplimentare. Michael Sheringham, bunăoară, în *Everyday Life. Theories and Practices from Surréalism to the Present* (2006), consideră că „departe de a fi dominat de uniformitate, cotidianul este o arenă a diferențelor infinite". Pentru Pierre Macherey, „*cotidianul* nu este același lucru cu *obișnuitul*, adică un ansamblu sistematic de practici supuse regularităților fixe: cotidianul este expus în permanență riscului iregularității, care, fără tranziție, îl face să basculeze în extraordinar". Bruce Bégout, la rîndu-i, precizează că „din punct de vedere fenomenologic preferăm să folosim termenul de cotidian pentru a descrie un mod de viață. A vorbi despre ordinar (obișnuit) implică deja o luare de poziție axiologică ce depășește simpla descripție a modului de donație a cotidianului însuși". În acest sens, ordinarul indică o percepere a ceva ca inferior, fiind asociat aproape spontan rutinei zilnice și banalului uniformizant.

Tocmai pe structura diferenței dintre „cotidian" și „ordinar" glosează și Barbara Formis, autoarea unei „estetici a vieții obișnuite" (*Esthétique de la vie ordinaire*, 2010). Cum s-ar justifica delimitarea celor două concepte „minimaliste"? Ordinarul (obișnuitul) ar rămîne indeterminat cu privire la temporalitatea după care gesturile se derulează; cotidianul se repetă automat (în toate zilele), pe cînd obișnuitul trimite doar la simpla posibilitate a repetiției. A mătura, spre exemplu, este o activitate ordinară, nu și cotidiană. Ordinarul înglobează mai multe fapte cotidiene. Cotidianul aparține prezentului, este efectiv, subiectiv și individual, intim și privat, pe cînd ordinarul este condițional, potențial, intersubiectiv, colectiv și social. Cotidianul constă într-o serie de activități personale zilnice, ține de real, în timp ce ordinarul este vag determinat. Cotidianul poate deveni extra-ordinar; ordinarul, în schimb, nu păstrează decît calitățile minimale ale experienței, însă tocmai datorită acestor constanțe și recurențe el poate aspira la universal. Obișnuitul face posibilă o estetică a echidistanței sau a neutralității; cotidianul obligă la implicare, atitudine, *parti-pris*.

Lucrarea de față nu își propune să schițeze o estetică a cotidianului în sensul unei teorii vizînd înțelegerea temporalității sau a vieții de zi cu zi în „esența" lor ascunsă. Titlul, de altfel, reprimă orice tentație de generalizare arbitrară. El testează mai curînd felul în care se regăsesc unele din scrupulele pe care le-am putea socoti „estetice" în orizontul *ethos*-ului cotidian. Adaptată stringențelor imediatului, inerției și priorităților acestuia, estetica se desolemnizează instantaneu, își abandonează măștile prețioase, calibrîndu-și vocabularul funcție de standardele receptării publice. În acest context, accentul cade nu pe studiul pedant, sistematic și

exhaustiv al cotidianității (percepută ca secvență temporală distinctă), ci pe aptitudinile estetice exersate în cadrele – previzibile și repetitive – ale acesteia.

O estetică de acest fel, atentă la problemele curente și la stimulii cotidieni, este „vie”, dinamică și fluctuantă; ea se dedică faptul divers, întîmplării notabile, banalității transformate în eveniment, reclamînd uneori poziționare, adică atitudine în raport cu actualitatea sau cu faptele ce ne influențează într-un fel sau altul viața. Estetica în itinerența cotidiană este conjuncturală, fragmentară și frivolă, adaptată reflexelor și preocupărilor obișnuite. Nu ignoră arta ca experiență simbolică, nici nu o izolează într-un *topos* esoteric, inaccesibil și neinteligibil. Dimpotrivă: observă, descrie, interpretează și evaluează, căutînd satisfacții nesperate la intersecția drumurilor dintre filosofie, artă și viață.

O fi mult? Sau prea puțin?

Estetizarea lumii

O schimbare de paradigmă

Dacă ar fi să dăm dreptate unor esteticieni radicali de astăzi, teoria artei ca atare „este una ratată, terminată definitiv" (Boris Groys). Orice fel de intermediere discursivă între opera de artă și privitorul ei nu se mai justifică. Noile realități s-ar prezenta ca și cum ar fi de la sine înțelese. Este însă arta contemporană complet accesibilă și inteligibilă, adică incapabilă să mai pună probleme? Cum ar trebui lecturate mutațiile din cîmpul acesteia? Ca extrem de permisive, încurajînd spectacolul gratuit și extravaganțele de orice fel? Au justificare suspiciunea unora sau respingerea în bloc a provocărilor postmoderne? Dar adeziunea necondiționată relativ la aceleași experimente? Privind îndeaproape lucrurile, putem constata schimbări care vizează natura temelor abordate, consistența proiectelor, specificul „rolurilor" asumate de instanțele decizionale arondate „lumii artei".

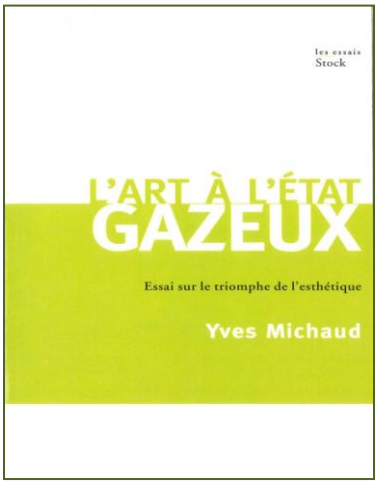
Expunînd un urinoar intitulat *Fîntîna* (cu siguranță, cea mai „disputată" lucrare artistică a veacului trecut), Marcel Duchamp a contribuit decisiv la schimbarea de paradigmă din arta recentă. „Opere" artistice pot fi și obiectele manufacturate, obținute industrial, doar prin proceduri mecanice, repetitive. Ce dorea, în fapt, Duchamp? Să dezvețe publicul a privi „estetic" operele de artă, să-l împiedice a căuta în lucrările expuse doar frumosul imediat accesibil ori plăcerea contemplării pretins „dezinteresate".

Simulat cu oarecare abilitate, frumosul distrage atenția, dislocă sensul într-o direcție previzibilă, excesiv bătătorită. Este, tocmai din acest motiv, un indiciu al mediocrității. La fel și bunul-gust, socotit a fi „cel mai mare inamic al artei contemporane". Ghidat exclusiv de stimulii frumosului și ai bunului-gust, privitorul va rămîne prins în capcanele facilității și superficialului. Preocupat să dizolve orice idee restrictivă a „operei", John Cage elimină puzderia „locurilor comune" care strangulează imaginația, împingînd negația spre limite. Ce ar trebui să-i rețină pe artiști? Nu subiectul, imaginea, gustul, frumusețea, mesajul, talentul, intenția, arta ori sentimentul, ci cu totul altceva, dincolo de orice conținut și expresie. Nu puține sînt consecințele…

Autorul nu mai este Maestrul de altădată, înconjurat de proprii emuli cu admirație și respect. În epoca „reproductibilității tehnice a operelor" (W. Benjamin), el se poate lipsi de talent și inspirație. Chiar și de competențe. În loc să producă ori să creeze, el poate selecta piese banale, „gata-făcute", renegociindu-le utilizarea. Este mai mult un artizan sau un simplu „instalator" de obiecte. Referința la „operă" devine facultativă. Proliferază artiștii fără operă, dar și artiști fără… artă. În proiectele de tip comunicativ, artistul este și anonim, și invizibil. Stînd în fața ordinatorului, acesta lansează stimuli și mesaje *on-line*, așteptînd reacții sau *feed-back* de la partenerii necunoscuți, branșați la rețea. Arta digitală consacră autoritatea inginerului-programator, producător de *soft*-uri performante, generatoare de imagini. Ecranul, tastele și *mouse*-ul iau locul șevaletului, tubului de vopsea și penelului.

„Opera", așadar, își pierde „aura" de prestigiu și fascinație. Ea nu mai este rezultatul unui *praxis* artistic; *totul*

este sau poate deveni artă. Opera însăși se evaporă, își pierde materialitatea, devine „gazoasă” (Yves Michaud). Destructurată din temelii, aceasta abandonează consistența obiectuală sau „monumentală”, devenind „document”, urmă, semn, mărturie arhivabilă pe termen nedefinit. În vocabularul esteticii „de stînga”, arta este subordonată economiei, iar „opera” – considerată o „marfă” ca oricare alta. Definițiile – cîte sînt – dacă nu dezamăgesc, satisfac în prea mică măsură. Vorbim mai curînd despre „proiecte”, experiențe, experimente artistice, și mai puțin de „opere” în sens tradițional.



Contextele creației și expunerii sînt și ele diferite. Artistul postmodern își abandonează atelierul, dorind să iasă „în întîmpinarea” publicului. Radicalizîndu-și opiniile, acesta vrea să schimbe lumea, să se implice nemijlocit pentru a-i rezolva sau ameliora problemele. Vorbim despre atitudine, participare, intervenție în spațiul public sau în cel virtual. În asemenea împrejurări, arta devine partinică, se ideologizează, renunțînd cu premeditare la echidistanță și la clasica inocență.

Ca efect al „democratizării” quasi-generalizate, beneficiarii artei nu aparțin neapărat elitei cultivate. Arta de masă, arta populară se sincronizează gustului și sensibilității celor mulți. Există însă în paralel proiecte elitiste, exclusi-

viste, de felul artei conceptuale sau al artei discursive, în care prevalează ideea, mesajul, „lucrarea gîndirii”.

Finalitățile artei contemporane sînt, totodată, estetice, educative și terapeutice. Deschiderea către concret, către cotidian, către acțiunea publică este o realitate incontestabilă. Ar fi vorba despre o încercare de „estetizare a realității” sau de „artificare” sistematică a acesteia. „Criza artei” – invocată frecvent – ține nu de producție sau de creație, cît de percepție și inteligibilitate. Ea explică, în fapt, de ce nu ne plac unele proiecte artistice și de ce, oricît ne-am strădui, nu dovedim a le înțelege. Poate că nici nu trebuie să ne placă, nici nu trebuie înțelese…

„Procesul” frumosului

De ce un proces al „frumosului”? Pot invoca cel puțin patru motive pentru care subiectul s-ar merita investigat în fața unui ipotetic „tribunal” critic: frumosul se numără printre conceptele fundamentale ale filosofiei, cu o tradiție venerabilă, de neocolit; aduce în discuție „turnanta estetică” din filosofia ultimului secol; răspunde așteptărilor reale ale omului de astăzi, preocupat de tot mai de „estetizarea” lumii în care trăiește și de „înfrumusețarea” propriei vieți; constituie o punte – adesea problematică – între filosofie și numeroasele practici artistice.

În privința frumosului, întîmpinările filosofice au oscilat între idealizare și respingere. Grecii din Antichitate îl asociau Binelui și Adevărului, împreună formînd un triptic conceptual redutabil. Frumosul era „văzut” în felul unui arhetip al perfecțiunii. Lucrului recunoscut ca atare nu-i lipsește și nu-i prisosește nimic, astfel încît orice intervenție exterioară l-ar diminua sau compromite. Modernitatea va amenda și revizui dogmatismul idealității și imuabilității frumosului. Acesta ar fi, în fapt, contradictoriu; el ține mai curînd de imaginație decît de realitate, de subiectivitate și aparențe decît de obiect. Frumosul seduce, dar este perisabil și înșelător.

Estetica – știința dedicată „frumosului artistic” și „cunoașterii sensibile” (inferioară celei „raționale”) – apare abia la jumătatea veacului al XVIII-lea, datorită lui Alexander Baumgarten. Filosofia clasică germană relativizează cadrul

de manifestare a frumosului. Potrivit lui Kant, frumosul depinde de subiect; el rezultă din jocul liber al imaginației și intelectului. Teza kantiană despre ,,gratuitatea" frumosului sau „plăcerea dezinteresată” produsă de acesta s-a răsfrînt ulterior şi asupra considerării întregii arte ca domeniu autonom și ca exerciţiu pur formal. O restricție suplimentară propune Hegel, refuzînd „frumosului natural” orice relevanță estetică, întrucît nu ar exista criterii obiective de apreciere. Același filosof proclamă pentru prima oară „moartea artei”, considerată pînă atunci a fi fost sediul privilegiat al frumosului.

Încă de la 1853 (anul publicării primei *Estetici a urîtului,* de către Karl Rosenkranz), categoriile estetice au început să fie treptat reevaluate și resemnificate. Apar estetici alternative și concepte noi, care pun în discuție supremația frumosului. Sublimul, spre exemplu, este frumosul „depășit”, hiperbolizat. Frumosul în sine este considerat mediocru, situat la jumătatea distanței dintre sublim și urît. Chiar dacă Nietzsche va aprecia că „lumea nu este justificabilă decît ca fenomen estetic”, avangardele artistice de la începutul secolului al XX-lea vor anunța inevitabila „moarte a frumosului”.

Întreaga artă abstractă a fost pusă sub semnul unei „crize a reprezentării”, criză resimțită și astăzi. Pentru artistul contemporan, contează mai curînd conceptul, mesajul sau poziționarea ideologică, toate fiind dezlegate de legătura tradițională cu frumosul. Gustul însuși este facultativ. Arta devine „contextuală”, marcată de imperativele activismului și implicării sociale. Urîtul și banalul s-au „academizat”. „Lumea artei” se repliază spre cu totul alte valori decît cele tradiționale. Din exigențe pur comerciale, frumosul se aliază adesea cu *kitsch*-ul, ceea ce îl face superficial și frivol.

„Abuzul frumosului” – sancționat de Arthur Danto într-un text din 2003 – vizează tocmai astfel de excese, îndemnînd la o poziționare ostilă. O lucrare nu trebuie să fie neapărat frumoasă; „este de ajuns să fie interesantă” (Donald Judd).

Fără îndoială, recunoaștem „indicii” ale frumosului nu doar în natură și artă, ci și în viața de zi cu zi. Interpretările sînt însă contradictorii. Pesimiștii spun că lumea se urîțește continuu; dezastrele ecologice, crizele economice, inegalitățile, șomajul se acutizează, contribuind la dispariția unui mod de viață armonios. Cu toate acestea, constatăm cum sistemele de producție, distribuție și de consum sînt impregnate tot mai mult de intervenții cu vădită încărcătură estetică. Industriile, designul, moda, publicitatea sînt preocupate de a augmenta stimulii seducției, confecționînd un univers estetic eclectic și eterogen în privința gusturilor și a stilurilor etalate. O veritabilă „estetizare a vieții cotidiene” este în desfășurare, cu efecte imprevizibile. Arta se infiltrează în industrie, în comerț, în viața obișnuită. Excepția și cotidianul, sublimul și banalul, originalul și surogatele tind a se confunda. Asistăm la o rafinare a percepției, la triumful sensibilității pasagere, la înstăpînirea unui hedonism facil și frivol, avînd ca efect consumarea superficială a lumii. Idealul de viață devine unul estetizat, centrat pe cumulul de noi experiențe, senzații și plăceri (Gilles Lipovetsky, Jean Serroy).

Astăzi este tot mai frecvent repusă în discuție „actualitatea” frumosului. Cum se explică traiectoria sinuoasă a conceptului, strălucirile și umbrele sale? Rămîne acesta o categorie „solară”, de referință? Sau, dimpotrivă, evoluează într-o lumină estompată, crepusculară? Care mai este „locul” privilegiat al frumosului? Filosofia? Natura? Arta? Viața de zi cu zi?

Opera de artă ca investiție

Scrisă în 1992, dar reeditată în mai multe rînduri, cartea lui Raymonde Moulin despre *L'artiste, l'institution et le marché* (Flammarion, Paris) este încă un bun ghid la îndemîna celor interesați să înțeleagă mecanismele care susțin și dinamizează piața operelor de artă. Încă din primele pagini, autorul vorbește despre artă ca „formă de plasament", demonstrînd scrupulos, prin cifre și statistici oficiale, cum că investiția în acest domeniu o depășește substanțial pe cea de natură financiară. Care ar fi indicii decisivi în stabilirea prețului unei lucrări? Reputația autorului, mai întîi, apoi locul lucrării în ansamblul operei, ineditul proiectului, mărimea, materialul, subiectul tratat, starea de conservare, genealogia sau „istoria" prealabilă. Prețul este însă condiționat și de contextele particulare (economic, financiar, legislativ) în care au loc tranzacțiile – uneori favorabile, alteori nu. Tocmai de aceea, el nu este întotdeauna măsura „exactă" a valorii lucrărilor sau autorilor, depinzînd de împrejurări aleatorii, greu de anticipat. Casele de licitație și galeriile private stabilesc periodic ierarhii și clasamente, majoritatea articulate pe criteriul vandabilității, funcție de care se stabilesc și „cotele" orientative de piață.

Chiar la începutul lui 2012, piața operelor de artă a fost bulversată serios cînd familia regală din Qatar a achiziționat un tablou al lui Paul Cézanne (*Jucătorii de cărți*), oferind o

sumă care sfidează orice logică – 250 milioane de dolari. Patru dintre versiunile aceleiași lucrări erau deja expuse la New York (Muzeul Metropolitan), Philadelphia (Fundaţia „Barnes"), Londra (Institutul Courtauld) și Paris (Muzeul Orsay), o a cincea aflîndu-se în proprietatea unui armator grec, fiind scoasă la vînzare, după moartea acestuia, de către moștenitorii săi. Mulți au bănuit că scopul tranzacției nu a fost neapărat satisfacerea capriciilor estetice ale emirului sau familiei sale, cît transformarea Muzeului Național din Qatar, pe cale de inaugurare, într-un centru turistic de anvergură, similar celor din marile capitale ale lumii.

Clasamentele internaționale, mereu fluctuante, includ mai multe lucrări ce depășesc, în dolari, suta milioanelor. Trei dintre ele aparțin lui Picasso (*Nud pe podium, Băiat cu pipă, Portretul Dorei Maar*), două lui Klimt (*Portretele Adelei Bloch-Bauer*) și cîte una lui Alberto Giacometti (*Om care merge*), Vincent van Gogh (*Portretul Doctorului Gachet*), Jackson Pollock (*no. 5*), Willem de Kooning (*Women III*), Auguste Renoir (*Bal du Moulin de la Galette*). Între achizițiile spectaculoase, să mai amintesc doar colecția madrilenă Thyssen-Bornemisza, cumpărată de statul spaniol cu peste 330 milioane de euro, fiind transformată în muzeul public devenit celebru.

Rațiunea achizitivă de astăzi nu mai ține cont de canoanele artistice tradiționale, nici de satisfacția estetică resimțită ca plăcere a contemplării. În fruntea clasamentului celor mai bine vînduți artiști în viață figurează englezul Damien Hirst. Acesta expune animale tranșate şi conservate în vitrine cu formol (rechini, porci, ovine…), schelete suspendate sau răstignite, anatomii mărite ca pentru uz didactic, rafturi încărcate cu medicamente. Una din lucrările sale

(*Beautiful Inside My Head Forever*) a fost achiziționată, în 2008, la Londra, pentru 127 milioane dolari. O alta, reprezentînd un craniu (*For the Love of God*), făcută din 2 kg de platină și 8600 de diamante, este evaluată la 100 de milioane, din care 27 de milioane reprezintă „investiția" preliminară a autorului. Una din operele *kitsch* semnată de Jeff Koons (*Balloon flower – Magenta)* s-a vîndut, tot în Anglia, cu peste 25 milioane de dolari.

Cum stau lucrurile în cazul artiștilor români? Constantin Brâncuși deține, deocamdată, întîietatea, *Madame L.R* – una din sculpturile sale – fiind licitată la Paris pentru 37,1 milioane de euro. Printre cei mai căutați pictori sînt însă Victor Brauner (*Fără titlu* s-a cumpărat cu 325 mii euro) și Reuven Rubin (ambii de origine evreiască, dar născuți în România).

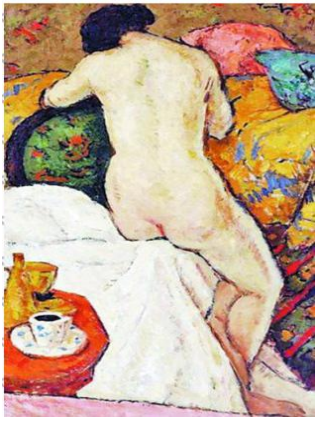
Sincronă tendințelor internaționale, piața locală cîștigă în dinamism și consistență. Potrivit topului pe 2011, realizat de „Tudor-art", 735 de artiști autohtoni au vîndut prin licitații publice 3004 lucrări, obținîndu-se în total peste 14,5 milioane de euro (față de 8,5 milioane în 2011). Topurile au fost și la noi răvășite. *În iatac,* lucrarea lui Nicolae Tonitza, a fost cumpărată de un colecționar cu 290 mii de euro. Nicolae Grigorescu se află pe primul loc al vînzărilor, avînd cele mai multe lucrări – șapte (*Țărăncuță odihnindu-se, Ciobănaș pe Valea Doftanei, Țărăncuță cu fuior pe cale, Nimfă dormind, Cîrciumă din Rucăr, Întoarcerea de la tîrg, La marginea pădurii*), în clasamentul tablourilor evaluate la peste 200 mii euro, ele însumînd peste 2,6 milioane de euro la licitațiile Casei „Artmark". Îl urmează Tonitza (1,23 milioane), Gheorghe Petrașcu (762 mii), Ștefan Luchian (537 mii), Ion Țuculescu (499 mii).

Cu titlu de curiozitate, prețul mediu al unei lucrări vîndute în România anului 2011 a fost de 4846 de euro. Printre artiștii contemporani care au o cotă internațională ridicată, i-am invoca pe Mircea Cantor, Victor Man, Nicolae Comănescu, Mircea Suciu și Dumitru Gorzo, însă lista lor ar putea fi extinsă. Topurile au fost însă răvășite de Adrian Ghenie; unul din tablourile acestuia (*The Fake Rothko*) a fost adjudecat la Sotheby's pentru aproape 1,8 milioanelor de euro. Bani, mulți bani...

Observăm, așadar, o dublă schimbare de paradigmă; colecționarul de altădată, cel care își procura artefacte pentru propria delectare, este substituit de investitorul nesățios (poftele sale sporind odată cu fiecare nouă achiziție), iar plăcerile privitului sînt înlocuite cu cinism de ispitele mercantile. Curat ca la piață, nu?

Damien Hirst,
Beautiful Inside My Head Forever

Constantin Brâncuși,
Madame L.R



Nicolae Tonitza,
În iatac

Estetica hipermodernității

Între cărțile procurate cu ocazia ultimului desant parizian, una cel puțin (Gilles Lipovetsky, Jean Serroy *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, 2013) ar merita, cu siguranță, un plus de atenție. Care să fie motivul? Mai întîi, felul în care este descrisă și analizată funcționarea sistemului capitalist. Autorii volumului în cauză lasă impresia că renunță la tonul plîngăcios, pesimist, catastrofic, cu care ne-au obișnuit criticii înverșunați. Potrivit acestora, capitalismul s-ar face vinovat de actuala stare deplorabilă a lumii, de urîțirea ei continuă. Frumusețea este într-un evident recul, în timp ce dezastrele și monstruozitățile cîștigă teren. Crizele, inegalitățile, șomajul, calamitățile ecologice se acutizează, contribuind la atenuarea sau la dispariția unui mod de viață armonios. Capitalismul s-ar dovedi incompatibil cu viața plăcută, cu bunul trai. Economia liberală ruinează „elementele poetice ale vieții sociale", instalînd peste tot aceleași peisaje urbane reci, anoste și monotone.

Împotriva celor care predică fatala decadență a lumii și crepusculul frumosului, autorii sus-pomeniți vorbesc despre o „estetizare" fără precedent a societății, generată de chiar logica economică a capitalismului și de reflexele consumeriste ale semenilor. Cum ar trebui gîndit esteticul în vremea expansiunii mondiale a economiei de piață? Are

aceasta din urmă un rol malefic sau funest? Concluzia celor doi este că, departe de a atrofia sensibilitatea estetică ori înclinația către frumos, capitalismul ajunge să le genereze și să le generalizeze.

Gilles Lipovetsky și Jean Serroy cred că trăim momentul în care sistemele de producție, distribuție și de consum capitaliste sînt impregnate și remodelate de operații cu vădită încărcătură estetică. Industriile, designul, moda, publicitatea, decorațiunile, cinema-ul, *show-business*-ul creează în masă produse încărcate de seducție, confecționînd un univers estetic proliferant, eterogen și eclectic în privința stilurilor etalate. Acesta este *capitalismul artist* sau capitalismul *creativ-transestetic*, preocupat de atractivitatea formelor, de integrarea generalizată a artei, a *look*-ului și afectelor în universul bunurilor de consum. În aparență, ordinea capitalistă nu mai este „cea mai rea dintre lumile posibile". Dimpotrivă, ea ar trebui așezată la originea unei veritabile „economii estetice" sau a unei „estetizări a vieții cotidiene", cu efecte benefice. Astfel văzut, capitalismul pare mai puțin un căpcăun devorîndu-și proprii copii, cît un Janus cu două fețe. El propune un mod nou de funcționare, exploatînd rațional și într-o manieră generalizată dimensiunile estetice, imaginare și emoționale ale vieții, în scopuri de profit și de cucerire a piețelor.

Ne aflăm într-un ciclu istoric marcat de atenuarea diferențelor dintre economic și estetic, dintre industrie și stil, modă și artă, divertisment și cultură, comercial și creativ, cultură de masă și cultură elitistă. Paradoxul capitalismul – cred filosofii pomeniți – ar fi tocmai acesta: cu cît se impune mai mult exigența raționalității sale calculatorii, cu atît crește importanța dimensiunilor creative, intuitive și emoțio-

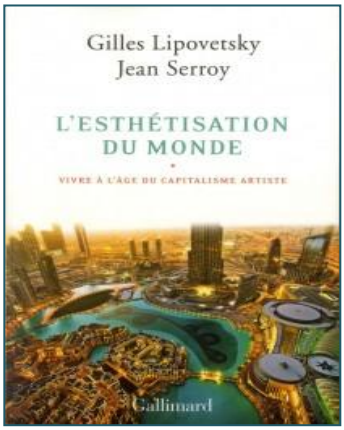
nale. Rezultă o estetizare fără limite a lumii, una pluralistă, lipsită de unitate și de criterii ferme, consensuale. După un moment industrial și productivist, intrăm într-o nouă fază – *hiper* – a modernității. În interiorul acesteia, sferele consumului, comerțului și plăcerii se hibridează, se amestecă și întrepătrund, urmînd o logică a excesului proliferant.

Ordinea „transestetică" pe care o experimentăm este modelată după fluctuațiile piețelor, după regulile cererii și ofertei. Arta se infiltrează în industrie, în comerț, în viața obișnuită. Avangardele nu mai sînt refuzate sau reprimate, ci integrate ordinii economice și instituțiilor oficiale. Au căutare industriile culturale și creative, producătoare de stil, modă, *entertainment*. Gusturile pentru modă, spectacole, muzică, turism, patrimoniu, cosmetică, decorarea casei, îngrijirea propriului corp s-au democratizat și răspîndit peste tot.

Dependent de consum și de divertisment, individul „transestetic" mănîncă sofisticat, bea selectiv, se îmbracă atent, ascultă muzică bună, este elegant în afaceri, călătorește în ținuturi exotice... Asistăm la rafinarea percepției, la triumful sensibilității pasagere, la înstăpînirea hedonismului, la succesul voyeurismului generalizat, avînd ca efect consumarea estetică și turistică a lumii. Idealul de viață devine unul estetizat, centrat pe cumulul de noi experiențe, senzații și plăceri.

Traiul „bun" însă nu se confundă cu cel „frumos". Un *ethos* al competiției pentru bună-stare și confort subminează întregul efort de estetizare. Gilles Lipovetsky și Jean Serroy sînt de părere că o societate amenajată precipitat în temeiul frumosului riscă a eșua în utopie. Mizeria, nedreptatea și precaritățile din jurul nostru nu pot fi ocolite. Cu cît

consumăm mai multă frumusețe, cu atît riscăm a ne lovi de urît, prost-gust și monotonie; cu cît experimentăm senzații în exces, cu atît sporesc motivele de respingere, decepție sau detestare; cu cît arta se infiltrează mai adînc în cotidian și în economie, cu atît își diminuează din valoarea spirituală. În ecuația capitalismului „transestetic", diferențele coabitează oarecum împotriva naturii, ignorîndu-se reciproc. De aceea, în vremurile de astăzi, pare o iluzie să mai credem, ca Dostoievski odinioară, că „frumusețea va salva lumea".



Spirala transgresiunilor

Sfidările artei și intoleranța

Văzută de departe, „lumea artei” pare a fi un teritoriu neted, fermecător, survolat de muze grațioase, populat de inși curtenitori, totdeauna bine intenționați. Într-un asemenea loc, instinctele și satisfacțiile estetice ale oame-nilor și-ar afla suprema împlinire. De aproape însă, lucrurile arată cu totul altfel. Pe lîngă latura armonică, inocentă și „pașnică” a artei, există o alta scandaloasă, agresivă, belicoasă, mai puțin vizibilă și evocată cu prudență. Arta „transgresivă” este aceea care sfidează limitele, familiaritatea, convenționalul, solicitînd publicul la o receptare în răspăr față de standardele obișnuite. Calmul contemplării neutrale este înlocuit, în anumite cazuri, de nervozitatea atitudinii partizane, deseori radicale și ostile. Poate arta să deranjeze, să sfideze ori să calomnieze, fără a-și diminua din creditul alocat? Există o „măsură” de respectat? Trebuie aceasta depășită cu orice preț? Pînă unde se întinde autonomia funcțională a artei și ceea ce numim „libertatea de expresie” a artiștilor?

Privind retrospectiv, constatăm că nu există reguli, principii sau limite care să nu fi fost, la un moment dat, contestate sau depășite. Aș spune că s-a experimentat aproape orice, fără ca potențialul inovativ să se fi epuizat cumva. Ultima sută de ani marchează surclasarea tuturor tabuurilor religioase, corporale, sexuale și morale. Granițele dintre artă și non-artă, dar și cele dintre artă și realitate au

fost, rînd pe rînd, suprimate. În numele artei și al libertăților arondate acesteia se critică virulent, se protestează, se acuză, se produc răni iremediabile (inclusiv fizice), se moare. Idolii de pretutindeni au fost, aproape fără discriminare, ironizați și pîngăriți. Voluptățile deconstrucției capătă pe alocuri chipuri monstruoase. Îndrăznelile și ostentațiile artei au fost deseori sancționate. Vigilențele etice, supramotivate politic sau religios, denunță ceea ce este perceput sub semnul excesului sau al ereziei. Ripostele – nu în puține ocazii – sînt violente, chiar sîngeroase. Un precedent notabil? Salonul de artă „degenerată", din 1937, organizat de naziști, care îi stigmatiza pe expresioniști. Multe din operele acestora au fost arse, iar artiștii – persecutați.

Cu toate acestea, aș zice că scandalurile de ieri, mai curînd „teoretice", nu au contondența și gravitatea celor de azi, cînd se pun în discuție raporturile dintre imunitate și responsabilitate, dintre libertatea de creație și morală. Esteticienii se deschid acum spre probleme care evaluează delictele și transgresiunile artistice (a se vedea, bunăoară, Anthony Julius, *Transgresiuni. Ofensele artei*, Editura Vellant, București, 2008), fie relevanța unor practici artistice suspectate de imoralism (Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art*, PUF, Paris, 2009).

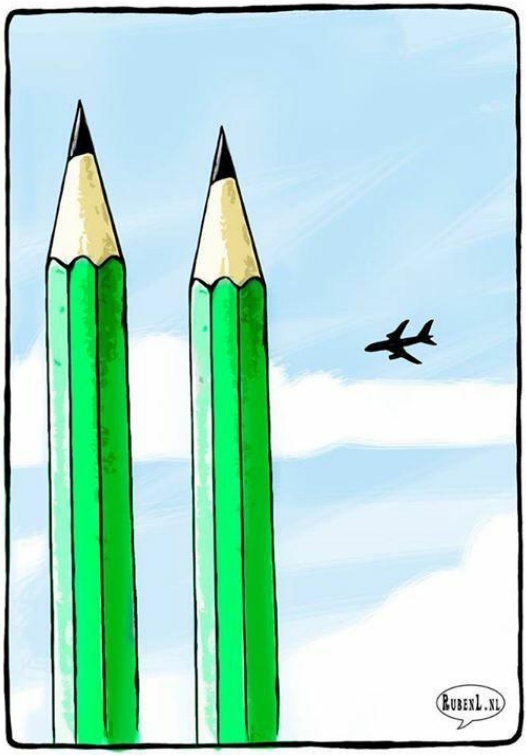
Un exemplu grăitor? După amploarea impactului și gravitatea consecințelor, aș alege să evoc gîlceava iscată acum cîțiva ani, în Danemarca, de publicarea unor caricaturi ale Profetului Mohamed. Vă mai amintiți? La 30 septembrie 2005, un ziar local (*Jyllands-Posten*), aproape necunoscut, a publicat 12 caricaturi considerate ofensatoare în lumea musulmană, unde redarea în orice fel a chipului Porfetului este interzisă. Una din imagini îl reprezenta pe acesta

purtînd un turban în formă de bombă, cu un fitil aprins, aluzie la practicile teroriste frecvent întîlnite și legitimate religios. Imediat după apariția în presă, musulmanii din Egipt, Pakistan, Arabia Saudită au protestat vehement, atacînd și incendiind ambasade ale Danemarcei din țările lor. În semn de solidaritate cu jurnaliștii danezi, alte ziare din Norvegia, Suedia, Franța, Italia, Germania și Iordania au reprodus, la rîndul lor, caricaturile (între acestea, *Le Monde, France Soir, Die Welt, La Stampa*). Consecințele au fost, la vremea aceea, dezastruoase. Sediul ziarului a făcut obiectul mai multor tentative de atac. Numeroși teroriști musulmani s-au mobilizat pentru a-i pedepsi pe autori. Unii din redactorii responsabili de publicarea materialelor incriminate au fost ulterior concediați. Ura s-a generalizat. Pînă și produsele daneze au fost boicotate în majoritatea țărilor arabe, iar cetățenii au fost îndemnați la precauții suplimentare în cazul deplasărilor la exterior. Însuși Bin Laden avertizase fără echivoc: „Dacă nu există limite pentru libertatea voastră de exprimare, pregătiți-vă să înfruntați libertatea noastră de acțiune”.

Cu toate amenințările, atît jurnaliștii cît și caricaturiștii implicați au rezistat tentativelor de intimidare. Pe Kurt Westergaard, autorul caricaturii cu turbanul exploziv, mulți fanatici au vrut să-l asasineze. În contrapondere, acesta a primit un premiu de la cancelarul Germaniei, pentru felul în care a contribuit la apărarea libertății presei și și-a gestionat dreptul opiniei. Criticilor săi, artistul le-a declarat că intenționase să denunțe acele practici și persoane care se folosesc de figura Profetului pentru a justifica teroarea. Ulterior, lucrarea a fost expusă într-o galerie, fiind percepută ca o veritabilă operă de artă. Bilanțul confruntărilor a fost pe

măsura scandalului iscat: peste 50 de morți. Iată cum, la început de secol XXI, arta face victime.

De „tratamente” similare s-au bucurat și reprezentanți ai lumii literare. Să-i amintesc doar pe Salman Rushdie (*Versetele satanice*) și pe Michel Houellebecq (*Plateforme*), autori care pătimesc și astăzi pentru „vina” de a fi spus în textele lor ceea ce gîndesc. De fiecare dată, s-au invocat autonomia artei, a scrisului, garanțiile constituționale în privința libertății de exprimare. Din păcate, nu sînt aceleași peste tot…



Cultura împotriva civilizației

Atentatul de la Paris împotriva publicației de satiră *Charlie Hebdo* a avut, după toate aparențele, ținte cu bătaie mult mai lungă. Vizați, în primul rînd, au fost caricaturiștii acesteia, recunoscuți pentru talentul, dar și lejeritatea cu care se obișnuiseră a lua în derîdere teme deosebit de sensibile, uneori socotite tabu, ale agendei publice. „Politica" redacției considera umorul, rîsul în genere, deasupra urii și înverșunărilor ideologice. Nici o cauză, nici un personaj nu se pot eschiva unei abordări menite să producă din cînd în cînd zîmbetul sau amuzamentul. Glumele erau administrate fără precauții, dar și fără discriminare, reunind între coperte figuri notabile ale vieții mondene, personalitățile politice ale momentului, diverși lideri religioși.

Vizată, în al doilea rînd, pare să fi fost revista în cauză, aflată în atenția teroriștilor și cu alte ocazii (2006, 2011), cînd publicase texte satirice și caricaturi la adresa Profetului Mahomed, sediul fiind-i incendiat cu coktailuri Molotov. Guvernul francez, prin vocea lui Laurent Fabius, ministrul de externe de atunci, recomandase în dese rînduri prudență și temperanță, considerînd că nu este„inteligent" să se „toarne gaz pe foc" în chestiuni care afectează sensibilitatea lumii islamice. În urma refuzului redacției de a evita subiectele litigioase sau de a „îndulci" tonul atacurilor, zeci de ambasade ale Franței din țările musulmane au fost închise, de teama unor posibile represalii. De fiecare dată,

jurnaliștii s-au apărat, invocînd libertatea de expresie și necesitatea de a face front comun împotriva dogmatismelor și fanatismelor de orice fel.

Tragicele evenimente de la Paris readuc în discuție (pentru a cîta oară?) excesele comise în temei religios. Există vreo „logică" admisibilă a terorii? Ce principiu sau cauză ar putea legitima crima? Iubirea de Dumnezeu? Atașamentul total la o cultură sau la valorile acesteia? Dorința de mîntuire cu orice preț? Zelul militant? Frustrările și pulsiunile resentimentare? Setea de răzbunare? De bună seamă, răspunsurile ar trebui să ia seamă contextele de ordin istoric, politic și cultural care au radicalizat ostilitatea reciprocă a unor ideologii și chiar comunității întregi.

Un nou raport, tot mai evident, cred, se profilează între valorile *culturii* și *civilizației*. Încă de la începutul secolului trecut, numeroși filosofi anunțau „declinul" sau „apusul" Occidentului. Comportîndu-se aidoma unor organisme vii, culturile evoluează ciclic, se maturizează, îmbătrînesc și mor (Oswald Spengler), făcînd loc civilizațiilor emergente. Moartea culturii este, așadar, apogeul civilizației. Obsedată de confort și prosperitate, lumea occidentală se detașează de tradiție și de valorile acesteia. Laicizarea și ateismul sunt semnele unei lumi în derivă, fără busolă și fără Dumnezeu.

Civilizația de tip occidental este denunțată sever în numele unei culturi centrate exclusiv pe referința religioasă. Pentru un musulman, libertatea de a-l înfrunta sau de a-l contesta pe Dumnezeu este de neînțeles, cum neînțelese sunt și reflexele secularizante ale omului obișnuit din Apus. Credinciosul islamului este incapabil să relativizeze sau să minimalizeze ideea divinului; cu un atare subiect nu te joci, nici nu rîzi fără a ofensa ireparabil. Iar ofensele, sub orice

formă, se cuvin sancționate cu asprime – misiune asumată de persoane dispuse pînă și la propriul sacrificiu. Cultura, în acest fel, devine arma cea mai teribilă împotriva libertăților cîștigate în statul de drept, un argument letal împotriva civilizației și valorilor acesteia. Pentru fanaticul religios, libertatea presei, dreptul la opinie, toleranța sunt doar „mofturi" contestabile sau indicii grăitoare ale decadenței ireversibile.

Atentatul din capitala Franței ridică însă și alte semne de întrebare. Care sunt limite artei? Ce libertăți își mai poate permite aceasta? Cît de oportună ar fi o „cenzură" morală aplicată operelor artistice? Este rîsul în sine condamnabil? Poate o caricatură să inflameze într-atît lumea? Merită să ucizi pentru un simplu desen?

Arta, după cum se vede, și-a pierdut nu doar clasica „autonomie", ci și presupusa inocență. Atelată feluritelor ideologii, aceasta poate semnala probleme, după cum le poate influența ori soluționa. „Arta critică" din zilele noastre se sustrage scrupulelor simplei contemplări estetice. Angajați în diverse bătălii, inclusiv cu propria supraviețuire, artiștii caută să atragă atenția, să irite ori să sfideze. Pentru insul resentimentar și intolerant, astfel de libertăți par excesive și de neiertat. Considerate pe drept cuvînt ca incisive, satira și umorul pot deranja uneori. Însă oricît de corozive ar fi, oricît de mult ar provoca, nimic nu justifică teroarea, barbaria sau crima. Dacă omenie nu e, nimic nu e…

Subversiuni… coproculturale

Într-un înțeles particular, termenul „profan” desemnează neștiutorul, ignorantul celor sfinte, necredinciosul (laicul). Omul areligios ar trăi pe un versant opus sacrului. Convertit în direcție acțională, cuvîntul primește semnificații surprinzător de contondente; „a profana” înseamnă a necinsti, a pîngări, a batjocori, a comite un sacrilegiu, adică a sfida voluntar ceva prețuit de alții în măsură considerabilă. Ciudat însă, „desacralizare” – cuvîntul aparent sinonim – conține parcă mai puțină sămînță de ostilitate, surprinzînd o stază atenuată, „alterată”, a sacrului, fără să presupună, fatalmente, ofensa premeditată sau violența. În astfel de cazuri, Mircea Eliade vedea un soi de ambivalență; ceea ce la un moment dat poate fi recunoscut drept sacru are șanse de a deveni profan, cum și invers. Este tocmai soarta acelor tabuuri religioase deconstruite la răstimpuri pe considerente estetice, nu neapărat profanatorii…

Istoriile bisericești povestesc neobișnuita ispravă săvîrșită în veacul al VIII-lea de pruncul Constantin, fiul împăratului din Bizanț, la propriul botez; scufundat în apa din cristelniță, acesta ar fi „spurcat-o” involuntar, lăsînd urme rușinoase. De aici și supranumele dat mai apoi de potrivnicii săi – Copronimul. Ajuns el însuși la conducerea Imperiului, acesta s-a făcut vinovat, alături de Leon Isaurianul, de celebra prigoană iconoclastă. Întețită cu argumente filosofico-teologice, gîlceava – se știe – a separat lumea creștină între

cei ce încurajau adorația icoanei, supralicitînd funcțiunile pedagogico-decorative ale acesteia, și cei care nu acceptau închinarea la „idoli".

Temeiul discordiei trebuie căutat în interdictul biblic al reprezentării „chipului cioplit" și al venerării imaginilor sacre. Cum anume trebuia privită icoana? Ca „reprezentare" a lui Dumnezeu sau ca „prezență" efectivă a divinului în ceea ce este reprezentat? Persecuțiile la adresa iconodulilor (adepților icoanei) au fost de o cruzime rară: mănăstiri închise, monahi schingiuiți sau uciși, zugravi schilodiți pentru a nu mai putea picta. Am putea vedea aici un prim semn de intoleranță în chiar sînul Cetății creștine, cu ecouri nebănuite pe termen lung.

Bine cumpănite, pledoariile teologilor vremii au convins în cele din urmă de necesitatea redării „umanității" lui Dumnezeu în persoana Fiului. *Răstignirea pe Cruce* este una din temele favorite ale pictorilor, atît în Răsărit, cît și în Apus. Trei sînt ipostazele preferate în reprezentările canonice: *Christus triumphans* (Iisus este surprins cu capul ridicat, privind spre cer, ținînd ochii deschiși, avînd corpul drept); *Christus patients* (Iisus este resemnat, cu fața întoarsă, ochii închiși, corpul ușor arcuit, rănile sîngerînde); *Christus dolens* (Iisus aflat în suferință, avînd capul căzut pe umeri, ochi închiși sau orbitele goale, fața marcată de durere, gura curbată în jos, corpul încordat și foarte arcuit, punînd în evidență liniile anatomice ale mușchilor și coastelor).

Cum se văd lucrurile în zilele noastre? Au subversiunile artiștilor de acum destulă consistență pentru a produce veritabile schimbări de perspectivă? Transgresiunea normelor, ostentația cu orice preț devin rețete garantate ale succesului și notorietății. Ca și în pățania lui Constantin,

aportul copro-cultural poate fi decisiv. Să luăm cazul, probabil, cel mai scandalos…

O versiune postmodernă a Răstignirii este asumată de americanul Andres Serrano. Lucrarea *Piss Christ* (1987) este fotografia unui crucifix scufundat într-un vas de sticlă transparent. Titlul ne oferă primul indiciu cu privire la conținutul lichidului din interior: urină amestecată cu cîțiva stropi din sîngele artistului. Acesta își prezintă „opera" drept o critică adresată celor ce exploatează în interes comercial imaginea lui Cristos sau folosesc învățătura creștină în scopuri ignobile, străine mesajului soteriologic originar. Născut într-o familie de catolici practicanți, autorul se dezice de orice intenție blasfemiantă; imaginea ar urmări să amintească oamenilor de patimile și ororile prin care ar fi trecut Mîntuitorul pînă la moartea sa pe Cruce.

Criticii s-au poziționat de o parte și de alta. Cei favorabili au invocat cu precădere „alibiul estetic", adică libertatea de creație, dreptul artistului de a se exprima, dar și necesitatea de a separa discursul artistic de cel politic sau de cel juridic, punitiv. Arta trebuie să șocheze, să ne vindece de prejudecăți, să submineze tabuurile, să ne facă a privi altfel decît în mod obișnuit. Legile și scrupulele morale nu ar trebui să intervină pentru a răspunde provocărilor venite din zona artei. Unii flatează ecumenismul autorului, alții caracterul sintetic, unificator, care îl face să îmbine în mod șocant aspecte ale experienței umane separate artificial, „sacralizînd", cu alte cuvinte, derizoriul. Lucrarea – spun

ei – respectă atît canoanele artei religioase, cît și provocările avangardei, aruncînd punți de comunicare între elevat și inferior, între sacru și profan, pentru a atrage atenția asupra „umanității" lui Cristos. „Imaginea șocantă a crucifixului în urină poate fi interpretată drept o portretizare fidelă a realității șocante, revoltătoare, ofensatoare, pe care o reprezintă împovărarea Sa cu păcatele noastre", scria undeva John Buchanan. Alți critici insistă, dimpotrivă, asupra moralității unui atare demers. „Operele" cu un conținut imund, provocatoare în exces, fac să existe răul, îl justifică implicit și, tocmai de aceea, sînt detestabile în privința efectelor incomensurabile pe care le pot avea. Autonomia artei nu trebuie folosită ca scuză; artiștii sînt egali celorlați și, ca atare, nu pot fi tratați preferențial.

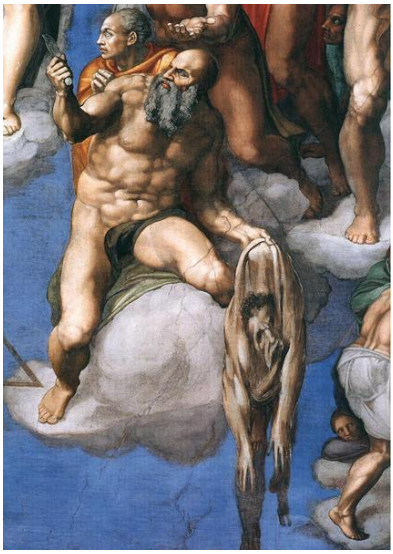
Premiată de un muzeu american care susținea financiar proiecte artistice contemporane, lucrarea lui Andres Serrano a fost criticată fără cruțare de mai multe grupări religioase, inclusiv din Senatul SUA. În 2011, cu ocazia unei expoziții la Avignon, în Franța, fotografia a fost vandalizată, urmare a desantului în forță săvîrșit de cîțiva creștini fanatici. Sinceritatea intențiilor autorului a fost pusă, așadar, la îndoială. Și în cazul de față sînt aduse însă în prim-plan probleme vizînd gestiunea libertății de expresie și a responsabilității artistului. Deși, se vede, arta nu doar supraviețuiește, ci prosperă spectaculos tocmai dincolo de limitele indefinite.

„Haina de piele” și dedesubturile ei

La 1541, după o sforțare de șase ani, Michelangelo termina de pictat scena *Judecății de Apoi*, acoperind în întregime peretele din spatele altarului Capelei Sixtine. Impresionantă prin dimensiuni, lucrarea este de o frumusețe rară. Criticii însă nu au ezitat, încă de la inaugurare, să sancționeze aspru „necuviințele” pictorului, suspectîndu-l în egală măsură de sfidare, obscenitate și blasfemie. Prea multe corpuri dezgolite, prea multă nuditate – imputaseră fariseic unele din fețele bisericești. După mintea lui Biaggio da Cesena (personaj din anturajul Papei), capela ar fi semănat mai mult cu un bordel de bărbați, decît cu o biserică creștină. Istoria a fost în cele din urmă ceva mai generoasă cu locul pe nedrept incriminat…

În lucrarea sus-pomenită sînt multe scene interpretabile, încărcate de simboluri mistice și religioase. Sfîntul Bartolomeu, de pildă, apare în centrul imaginii, la picioarele lui Cristos, ținînd în mînă o haină de piele. Chipul nu este însă cel al martirului creștin, despre care știm că a fost jupuit de păgîni și apoi decapitat, ci al lui Michelangelo însuși. O fi avut substituția de capete vreun tîlc ascuns? Artistul face aluzie, pesemne, la episodul biblic al izgonirii din Rai. Modelați de Creator „după chipul și asemănarea” sa, Adam și Eva s-au bucurat ulterior de splendorile edenice. Textul ne spune că aceștia se plimbau prin grădinile Paradisului cu totul goi și „nu se rușinau”. După căderea în păcat însă, au resimțit jena goliciunii și s-au

acoperit cu frunze de smochin. Dumnezeu le-a făcut „haine de piele”, i-a îmbrăcat cu ele, trimițîndu-i să-și facă o viață nouă pe Pământ (*Facerea*, 3,21). Care să fie semnificația acestui pasaj? Urmare a neascultării, omul este „aruncat în lume” și obligat să-și asume responsabilitatea vinei. Pierderea perfecțiunii va duce, fatalmente, la degradare, pierderea inocenței, la intrarea într-o ordine a precarității biologice. Omul se dezbracă de chipul ceresc, pentru a îmbrăca un altul, carnal și efemer. Moartea pătrunde astfel în trup, dar și în viața omului, odată cu risipa morală și îndepărtarea de Dumnezeu.



Michelangelo, Capela Sixtină, *Sf. Bartolomeu*

Pudoarea, așadar, este o „invenție” creștină. Michelangelo denunță fățărnicia, falsitatea dojenitoare a moraliștilor de ocazie. El dezbracă „haina de piele” a sfințeniei, lăsînd-o să cadă în Iad. Leapădă, așadar, prejudecățile rușinii, expunîndu-și corpul „gol-goluț”, fără văluri acoperitoare, adică sincer și adevărat. Își dă jos masca, pentru a recompune din peticele veșmîntului carnal limbajul inocenței pierdute.

După moartea artistului, Cardinalul Carafa, supărat că în pictura Capelei fusese plasat pe nedrept în Iad, într-o postură caricaturală, declanșează celebra „campanie a frunzelor de viță”, menită să pună văluri sau veșminte peste organele stigmatizate ipocrit. Operațiunea în cauză a fost săvîrșită de un pictor minor, Danielle Voltera, reținut de isto-

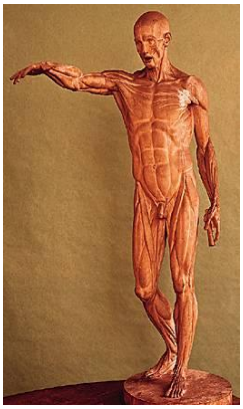
ria artei cu un supranume umilitor (*il Braghettone*, „pună-torul de veşmine"). În veacurile următoare, Vaticanul a cerut reconstituirea imaginilor cenzurate. Corpul idealizat face loc, astfel, celui biologic, natural.

Datorită artiştilor renascentişti, *morga* devine unul din locurile preferate pentru studiu şi inspiraţie. Pictorii şi anatomiştii o asediază cu fervoare. Dezlegat de orice inte-res macabru, corpul neînsufleţit este cercetat îndeamă-nuntul – cu bisturiul într-o mînă şi creionul în cealaltă. Schiţele lui Leonardo ne stau încă mărturie. Cum poţi cunoaşte în detaliu corpul, dacă nu disecîndu-l, privindu-l în interior, pătrunzînd dincolo de carcasa epidermică?

Studiul anatomic este reorientat cu timpul în direcţie artistică. Pictori, sculptori, desenatori stăruie să reprezinte corpul în toate intimităţile, pliurile şi încordările sale. *Ecorşeul*, adică redarea corpului fără piele, „jupuit", este una din probele decisive în mai toate şcolile de „arte frumoase". O tradiţie în acest sens se încheagă treptat. Printre precursorii francezi îi găsim pe Edme Bouchardon, Louis-Pierre Deseine, André-Pierre Pinson, urmaţi la distanţă de Cezanne, van Gogh şi Matisse. Să-l adăugăm aici şi pe românul *Constantin Brâncuşi*, al cărui *Ecorşeu* (1902), realizat la absolvirea studiilor bucureştene (în colaborare cu medicul Ion Gerota), este considerat a fi unul dintre cele mai reuşite.

Inspirată de o compoziţie a pictorului anatomist Jean-Antoine Houdon (*Écorché au bras tendu*, 1767), lucrarea a fost multiplicată în patru exemplare, fiind folosită – acolo unde s-a păstrat – în scop didactic, pentru uzul studenţilor. Una din copii se află şi astăzi în incinta Universităţii ieşene de Medicină şi Farmacie, fără ca inestimabila piesă de patri-moniu să fie în vreun fel promovată sau mediatizată.

Constantin Brâncuși,
Ecorșeu



Jean-Antoine Houdon,
Écorché au bras tendu

Gunther von Hagens,
The Skin Man

O cu totul altă perspectivă în valorificarea artistică a corpului propune în zilele noastre *Gunther von Hagens*, medic anatomist, autorul unei tehnici de conservare numite „plastinare" (stafidire). Cadavrele umane sînt jupuite, uscate și modelate în posturi dinamice, îndrăznețe, „ca și cum" ar fi vii. În expozițiile sale, scandalul și fascinația se completează reciproc. „Artistul" crede că a găsit astfel un inedit mod de a prelungi „viața" corpurilor chiar și după moartea lor fizică. Mii de donatori virtuali s-au înscris deja pe o listă de așteptare, pregătindu-și voiajul postum, imprevizibil, prin galerii și muzee, unde urmează a fi admirați ca „opere de artă". Fără povara hainei de piele, fără ipocrizii sau rușine…

Muzeul ostentațiilor nude

Cu ocazia inaugurării unei expoziții dedicate nudului masculin, în vara anului 2012, la Muzeul Orsay din Paris, Arthur Gillet (pe atunci anonim, 27 de ani) pășea curajos în „lumea artei", alegînd să se plimbe printre sutele de invitați doar în costumul lui Adam. O sacoșă agățată de umăr îi „accesoriza" ținuta vădit minimalistă. Pliat oarecum pe specificul evenimentului, tînărul s-a integrat perfect în peisaj, deplasîndu-se dezinvolt, fără a șoca ori scandaliza pe vreo cineva. Atît vizitatorii, cît și lucrătorii din serviciul de securitate l-au considerat „parte" a proiectului, deși o atare prezență nu fusese defel premeditată de organizatori. Ulterior, după dezvăluirea ciudatei întîmplări și promovarea unui film al acesteia, necunoscutul de pînă atunci și-a cîștigat o oarecare notorietate, fiind invitat să „performeze" în același mod la felurite ocazii.

De un tratament cu totul diferit a avut parte Deborah de Robertis, o artistă de nici 30 de ani, ce tatonează insistent vămile celebrității. Pentru juna luxemburgheză, pentru muzeul Orsay și arta contemporană, ziua de joi, 29 mai (a Înălțării Domnului), va rămîne – fără dubiu – una de referință. Să vedem din ce motiv …

Îmbrăcată într-o rochie aurie, artista s-a strecurat pînă în dreptul *Originii lumii*, celebra lucrare a lui Gustave Courbet, s-a așezat pe podea, și-a ridicat rochia, expunînd cu ostentație propria „operă", propriul sex, reduplicînd în

fapt imaginea din tabloul clasic, aflat deasupra capului. „Reprezentația” a căpătat în ochii trecătorilor ocazionali un parfum ritualic. Scena s-a derulat rapid, în acorduri de *Ave Maria*, piesa lui Schubert, peste care s-au suprapus cîteva versuri recitate și repetate în felul unei incantații religioase: „Eu sînt originea/ Eu sînt toate femeile/ Tu nu m-ai văzut/ Vreau să mă recunoști/ „Fecioară ca apa, creatoare de spermă”.

Surprinsă de ineditul spectacol al nudității, una din supraveghetoarele sălii (femeie de culoare, îmbrăcată în uniformă neagră) a încearcat zadarnic să tempereze elanul artistei, spunîndu-i că „nu este frumos” ce face. O alta i-a sărit în ajutor, așezîndu-se în dreptul „părții vinovate”, pentru a obtura cumva priveliștea. Argumentele lor s-au dovedit de prisos. Derutat de situație, nici serviciul de pază nu îndrăznește a interveni în forță. Preferă mai curînd să evacueze sala de vizitatori, ezitînd să deplaseze în vreun fel „opera”. Publicul, în schimb, aplaudă frenetic, încîntat pesemne și de perspectiva expusă, și de neobișnuitul situației. Chemați să reinstaureze ordinea, jandarmii francezi își vor face responsabil datoria, conducînd-o pe artistă la secție, pentru explicații și eventuale declarații. Sensibili însă și aceștia la tendințele artei postmoderne, o vor elibera în scurt timp, fără a-i administra vreo sancțiune.

Întîmplarea ar fi căpătat, probabil, iz penal, dacă n-ar fi fost înregistrată de camera unui artist complice. Postat pe Internet, filmul *performance*-ului de doar șapte minute a

devenit imediat viral, fiind accesat cu o viteză amețitoare. Sesizați din oficiu, cenzorii platformei video îl vor elimina pe motiv de „indecență”, cum, de altfel, fusese calificat și tabloul lui Courbet. Salvate de utilizatori vigilenți, cópii ale acestuia au început să circule pe trasee virtuale alternative. Cazul va fi relatat în presa din toată lumea. Dintr-o quasi-anonimă, Deborah de Robertis devine peste noapte noua „stea” a artei contemporane. Contul de Facebook al acesteia s-a văzut asediat de admiratori. Critica de artă, la rîndu-i, se trezește din letargie, lansîndu-se în investigații, analize și interpretări dintre cele mai sofisticate. Mizele ar fi deopotrivă ideologice, metafizice și estetice.

Simplă exhibiție vizuală? Imagine a vieții, a originii, a esenței… Sfîntă sau prostituată? Maria sau Maria-Magdalena? Ori pur și simplu „femeie”, vorbind în numele tuturor suratelor ce reclamă atenție? „Straniu duel – scrie cineva -, două forțe de femei se înfruntă, ele se oferă privirii etalîndu-și armele: una puterea, cealaltă vulnerabilitatea. Înger negru contra îngerului alb… Cenzura gardianului dorind să interzică sexul produce efectul invers, sacralizează poza artistei.” Care este obiectul: femeia sau tabloul? Cine este maestrul? Dar elevul? Care este originalul? Dar copia?

Deborah de Robertis – spun biografii recenți – „chestionează” raporturile subversive dintre bărbat și femeie, artist și galerie, prostituată și client. Investighează, altfel spus, relațiile de putere dintre stăpîn și dominat, dintre cel ce oferă și cel ce plătește. Pentru a se exprima mai convingător, alege să-și expună anatomia intimă în locuri publice, lăsîndu-se filmată sau fotografiată în postúri calificate drept obscene. În artă, crede artista, totul este permis. Singura regulă ar fi aceea că nu există reguli. De

Robertis este recunoscută de ministerul luxemburghez al culturii (finanțatorul rezidenței creative de la Paris) ca „provocînd situații și întîlniri care, la prima vedere, par periculoase pentru artist; ea inversează în cele din urmă rolurile obișnuite și-i destabilizează pe cei care se cred în poziții de forță… Artista stăpînește și controlează în cele din urmă situația, făcînd din aceasta un proiect artistic".

În fața acuzației de „exhibiție sexuală", Deborah de Robertis își apără „punctul ei de vedere". Fiecare trebuie să aibă un asemenea „punct", pe care să-l afișeze public. Problema centrală este cea a privirii. „În fața supraexpunerii sexului în lumea contemporană, nu mai este nimic de dezvăluit, mai puțin anunțul unei lumi noi, în care marii maeștri se lasă priviți de femei. Eu propun oglinda inversă a tabloului lui Courbet, care ne amintește cum că istoria se povestește în doi". Sfidînd regulile vizibilității obișnuite, femeia vrea să fie privită, dar și să privească, stăpînindu-i pe ceilalți „din ochi".

Mesajul premeditat feminist pare însă dejucat de împrejurări. Gardianul demonizat din comentariile critice, „îngerul negru" care s-a împotrivit etalării nude era tot o femeie (de culoare, deci minoritară). Bărbatul gol de acum doi ani a reușit să se insinueze la Orsay fără a stîrni rumori. Întîmplarea confirmă că „nudismul" din galerii și muzee s-ar banaliza în absența vreunui scandal provocat cu intenție. Doamnele implicate în gîlceava recentă din muzeul parizian, în schimb, nu s-au putut armoniza între ele. În „păruielile" ideologice ale feministelor, fiecare ține să-și expună morțiș „armele" și „punctele de vedere". Unele – se vede – curat provocatoare. Cine să (le) mai înțeleagă?

Praguri ale receptării

Aporiile interpretării

Cuprinsă de febrilitatea înnoirilor spectaculoase, modernitatea a pulverizat mai toate criteriile și convențiile artistice anterioare. Voluptatea negației s-a înstăpînit suveran. „Pentru a fi considerată artă modernă – scria Harold Rosenberg – o lucrare nu trebuie să fie nici modernă, nici artă, nici măcar lucrare nu trebuie să fie.” În atari împrejurări, mecanismele receptării se doresc și ele reconsiderate. Cum să abordezi un tablou, bunăoară? Este suficient să-l privești, să-l focalizezi vizual? Sau ar fi nevoie de cîțiva pași suplimentari, cu finalități sistematice, precum analiza și interpretarea?

Exigența din urmă, a interpretării, este frecvent întîlnită în disertațiile filosofilor. Ea se întemeiază pe supoziția că în armătura operelor de artă sînt camuflate sensuri, idei, mesaje, pe care hermeneutul abil le va scoate la suprafață. Dacă se va dovedi verosimil, metadiscursul interpretativ poate maximiza relevanța de ansamblu a operei. Eventuala reușită este raportată fie la intențiile autorului, fie la cele transparente în lucrarea propriu-zisă. Optimismul hermeneutic poate fi însă temperat cu ușurință. Cel puțin în două situații dificultățile par aporetice, adică imposibil de surmontat. Se mai justifică interpretarea atunci cînd lucrării i se refuză orice sens, iar „conținutul” este anulat prin chiar voința celui care a executat-o? Dar cînd intențiile autorului și ale operei sînt din start deconspirate? La ce bun să

chestionezi neantul, nimicul, chiar ambalat artistic? Dar să cauți înțelesuri ascunse, de vreme ce acestea îți sînt date?

Unii dintre criticii interpretării sancționează, în fapt, intelectualismul gratuit. Într-un eseu orientat *Împotriva interpretării* (Univers, București, 2000), Susan Sontag socoate că trebuie să scăpăm de „aroganţa" acesteia, deoarece „otrăveşte sensibilităţile", „sărăceşte" şi „goleşte" lumea. Interpretarea este doar un „compliment pe care mediocritatea i-l face geniului". Arta ar trebui să se elibereze definitiv de teroarea „conţinutului", privilegiind delectările senzoriale. O „erotică a artei" va fi contrapusă acelor întîmpinări exegetice percepute ca reductive și distante. Este suficient să te bucuri de artă, nu neapărat să o înțelegi.

Rezerve în privința interpretării în artă formulează și Gilles Deleuze, unul din filosofii notabili ai veacului trecut. Limbajul plastic este diferit de cel al teoriilor abstracte. Arta nu are opinii, nici idei. Tabloul este mai curînd „un bloc de de senzații", alcătuire de percepte și afecte. Artistul pictează senzații, cîmpuri de forțe, tensiuni. În locul interpretării, Deleuze propune „experimentarea", dar și analiza atentă a „semnelor", a indiciilor aflate în bătaia privirii.

Privirea însă nu funcționează univoc; ne-o spune Georges-Didi Huberman, într-un tom de referință (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, Paris, 1992). La nivelul ei se produce o „sciziune" importantă; într-un fel vedem lucrurile care „ne privesc", altfel pe cele indiferente. Experiența de a vedea poate fi un exercițiu al *credinței* sau unul al *tautologiei*. „Omul credinței" va căuta să privească totdeauna „dincolo" de ceea ce vede (un mormînt, de pildă, este privit cu regret, amplificat de

conștiința pierderii ireparabile). „Omul tautologiei”, în schimb, consideră că vede ceea ce vede și nimic în plus.

Artiștii minimaliști confiscă premeditat acest din urmă registru. O operă de artă nu poate fi mai mult decît este; ea nu are nici „aură” invizibilă, nici sens disimulat. Donald Judd, Richard Morris, Frank Stella cer abandonul oricărei iluzii care ar purta lucrarea dincolo de evidențe. Ei refuză, între altele, asumarea oricărui conținut figurativ, a oricărui detaliu, a ideii de compoziție în genere, a secvențialităților temporale (lucrările se văd „acum”, instantaneu, imediat), a oricărei semnificații atașate, a oricărei mize antropomorfe. Golite de sens, „obiectele specifice” pe care le expun artiștii sus-pomeniți sînt ceea ce sînt (obiecte), nu imagini sau reprezentări. Celebrele structuri ale lui Morris (*L-Beams*), întîlnite în toate marile muzee, sau cutiile paralelipipedice ale lui Donald Judd, bunăoară, „nu reprezintă nimic”, iar autorii se fălesc a o recunoaște. Cum ar trebui privite acestea? Ca obiecte indiferente, care „nu ne privesc” decît exterior, puse în relație cu propriul corp ori cu spațiile în care sînt expuse.

Frank Stella

Intențiile interpretative pot fi dejucate voluntar de chiar *statementul* (discursul explicativ al) autorului. Bernar Venet, spre exemplu, își justifică amănunțit una dintre „operele" sale (o grămadă de cărbuni): „scopul meu era de a arăta un material liber așezat pe sol, deci fără formă specifică, supunîndu-se legilor gravitației. Această propunere tenta o nouă definiție a sculpturii: trebuia să o elibereze de *apriori*-urile compoziției impuse de artist. Sculpturile mele se descriu singure, arătînd totdeauna procesul de fabricație. E vorba de un lucru literal și explicit, fără artificiu și ambiguitate... Operele mele sînt autoreferențiale" (Jean-Philippe Domecq, *Artists sans art?*, Éditions 10/18, Paris, 2005). La ce-ar mai folosi un discurs alternativ, așadar, care să explice lucrul tocmai explicat, chiar și într-o manieră tulbure?

Cazurile invocate nu sînt singulare. Multe din producțiile artei contemporane par destul de reticente cu privire la oportunitatea, dar și la îndreptățirea unei hermeneutici aplicate propriului conținut. În absența unei preocupări distincte, iconografia, iconologia, critica de artă se întrec în a folosi interpretarea, căutînd să-i înțeleagă astfel chiar și pe cei înverșunați a o contesta. Nu-i cumva un semn bun, de încurajare? Eu cred că da.

De ce nu înțelegem?

Ni se întîmplă să mergem la concert, la operă, să vizionăm o piesă de teatru, un spectacol de balet, să ne delectăm privirile într-un muzeu sau într-o galerie de artă... Nu în puține rînduri sîntem derutați ori surclasați de ofertele și provocările artiștilor. Deşi impresiile de final pot fi plăcute și reconfortante, mesajul operelor sau evenimentelor accesate ni se arată cîteodată greu accesibil sau cu totul opac. Ambiguitățile și chiar perplexitățile în raport cu intențiile „înscenate" pot deveni frustrante pentru oricine. Bineînțeles, vom căuta și explicații: ori mesajul pare prea profund și excesiv criptat, ori limbajul este obscurizat peste măsură, ori nu sîntem încă pregătiți să-l asimilăm în forma dată, ori – paradoxal – ideea de ansamblu pare a lipsi cu desăvîrșire, situație în care inteligența se sforțează inutil în căutare de semnificații. Chiar dacă aparent scolastică, chestiunea s-ar cere totuși lămurită. Arta în genere trebuie înțeleasă? Care să fie relevanța mesajului? Să ne mulțumim doar cu satisfacțiile plaisiriste sau emoționale? Ce înseamnă „a înțelege arta"? De ce nu înțelegem, cînd ... nu înțelegem? Este neînțelegerea de condamnat?

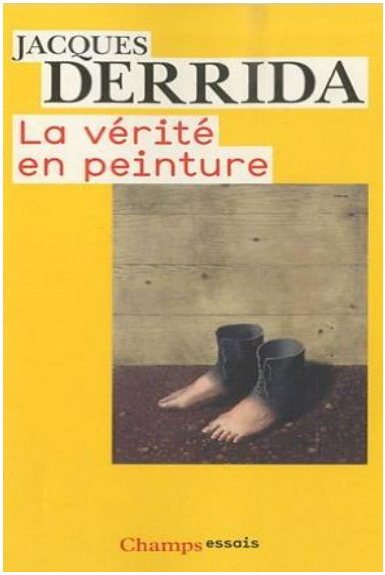
De regulă, înțelegerea este invocată ca pandant al competenței explicative. Ea pune în acord mesajul presupus de noi a fi verosimil atît cu intențiile autorului, cît și cu cele evidente în opera propriu-zisă. În artă, spectatorul critic crede (sau speră) că înțelege, lăsînd povara neînțelesurilor

în seama celor mai puțin avizați. Ignoranța și neînțelegerea trec în mod obișnuit ca rușinoase și de evitat. Poate acesta este și motivul pentru care nu sînt decît rareori asumate sau recunoscute. În compensație, oamenii etalează public un respect nelămurit pentru ceea ce nu înțeleg. Este, în fapt, forma curentă de manifestare a snobismului, tradus în termenii unei pretinse complicități selective, elitiste, postată mai presus de orice înțelegere sau explicație.

Înțelegerea, ce este? dacă nu un scrupul pozitivist care ne testează perspicacitatea de a clarifica și rezolva situații „problematice". În artă, ea se bizuie pe supoziția că există un adevăr ascuns ori camuflat care trebuie găsit, localizat și „scos la lumină". Filosofii veacului trecut au argumentat în favoarea unei complicități între artă și adevăr. Arta – scrie Heidegger – este „punerea în operă" a adevărului; ea ar „instala" adevărul în lume. Opera de artă facilitează „survenirea" adevărului, scoaterea acestuia din „uitare", din „ascunderea" multimilenară. Plasticienii trec astfel drept „instalatori ai adevărului", așa cum procedează în asamblările de obiecte ori în colajele de materiale cu care semnifică idei și concepte dintre cele mai sofisticate.

Există adevăr în pictură. O spune chiar Jacques Derrida, într-una din cărțile sale de referință (*La vérité en peinture,* Flammarion, Paris, 1978). Scrutînd cadrul tabloului, întîlnim adevărul în mai multe chipuri: avem un adevăr al subiectului evocat, un altul al reprezentării picturale fidele și adecvate, unul al sensului propriu, lipsit de echivoc, evident în imagine, un adevăr în privința autenticității sau falsității operei, dar și adevărul reprezentat în chiar portretul său. Pictorii, de altfel, insistaseră pe asocierea alegorică a adevărului cu femeia (frumoasă și seducătoare, dar de neînțeles),

surprinsă în nuditatea ei (dezbrăcată de văluri) și localizată în întunericul unei fîntîni abandonate, de unde caută să răzbată spre suprafață, la lumină.



Două sînt tendințele speculative exploatate în problema înțelegerii. Una, de inspirație hermeneutică, spune că sensul există, dar se „ascunde” și, prin urmare, trebuie căutat metodic. O alta își propune să ferească arta de intervențiile exterioare ale criticii, socotite a fi agresive, „mutilante” și reductive. Dacă un lucru place, nu trebuie neapărat și înțeles. Explicat în detaliu, logicizat și disecat cu „bisturiul” rațiunii, acesta își pierde din „aura” de mister. Susan Sontag, unul din promotorii acestei opinii, se detașează tocmai prin fervoarea cu care sancționează excesul de metodă și de interpretare în receptarea operei de artă.

De ce nu înțelegem, cînd nu înțelegem? Cauzele sînt multiple; ele pun în discuție, deopotrivă, platforma teoretică neomogenă și contradictorie a artelor, claritatea proiectelor artistice asumate, dar și calificarea estetică a publicului. Nu avem, bunăoară, un concept omogen al operei de artă, unul care să explice diversitatea și ineditul ofertelor. Artele vizuale presupun astăzi mai mult decît expunere de tablouri și sculpturi; ele înseamnă și fotografie, proiecții video, instalații și acțiuni – deseori protestatare ori subversive. Sîntem tentați, apoi, să privim și să interpretăm

experimentele artistice contemporane din perspectiva categoriilor clasice (frumosul, sublimul), uitînd că acestea nu mai sînt privilegiate sau exclusive. Și artiștii au partea lor de „vină”. Absența unui *statement* explicativ prealabil îngreunează sau obstrucționează înțelegerea. Mulți artiști sînt incapabili să-și descrie convingător propriile proiecte. Alții refuză din start să atribuie semnificații lucrărilor expuse, testînd mai curînd sagacitatea și inventivitatea publicului.

Ar trebui să renunțăm la prejudecata care ne sugerează că în orice produs artistic se află camuflat un mesaj. *Miza artei este nu înțelegerea, ci reprezentarea*. Jocul liber și spontan al imaginației se eschivează ajustărilor forțate ale minții ori măsurătorilor cu precizie de cîntar. Iar plăcerile, indiferent de natura lor, pot rămîne așa cum sînt: și neexplicate, și neînțelese. Ce-am avea de pierdut?

Triumful tautologiei

Multe lucruri deosebesc arta de filosofie, unul însă le apropie negreșit; oamenii au o venerație aproape mistică pentru ceea ce nu înțeleg imediat. Asociată prin contagiune profunzimilor abisale, de nepătruns, obscuritatea capătă în mintea unora o „aură" impresionantă. Cu cît intențiile vreunei lucrări sînt mai tulburi și evazive, cu atît admirația și respectul față de autor sau operă sporesc. În ocazii de acest gen, publicul socoate că inteligența îi este pusă premeditat la încercare și, în consecință, trebuie să răspundă cu măsură echivalentă, chiar dacă simulînd pe moment adîncimea și înțelegerea. Orgoliul te îndeamnă la prudență, căci este rușinos să recunoști într-o împrejurare solicitantă intelectual că nu ai priceput despre ce este vorba. Chiar dacă sensurile presupus încifrate – de artist, să zicem – scapă vigilenței receptive, trebuie să se „dezlege" ulterior prin informare suplimentară și meditație. Evidențele vor fi fost înșelătoare; simplitatea, la rîndu-i, de ocolit. Critica poate oferi, în atari împrejurări, nesperata mînă de ajutor. O solicită cu prisosință și publicul, dar și artiștii.

Între prerogativele recunoscute ale criticii, două se profilează astăzi în chip distinct: a elucida pe cît posibil conținuturile obscurizate, greu permeabile, și a legitima (încuraja) valoarea sau noutatea – *dacă* și *cînd* acestea există. „Teoria" critică nu doar că a devenit indispensabilă, dar condiționează hotărîtor atît percepția operelor de artă,

cît și pe cea a artiștilor. Vremurile recente fac tot mai simțite complicitățile reciproce. Speculația financiară cu privire la opera de artă depinde inevitabil de speculația intelectuală care o promovează explicit. Avem de-a face cu o artă îndatorată tot mai pronunțat construcțiilor retorice, adică metadiscursurilor legitimante, favorabile unora (îndreptățit sau nu), dar total ostile altora. Cum se stabilesc alianțele? După ce criterii își ierarhizează criticii propriile preferințe și priorități? Există ideologii dominante? De ce par favorizați „teoretic" mai curînd artiștii care fac orice, mai puțin artă în termenii deja consacrați?

Scrisă în 2005, *Artistes sans art?*, cartea lui Jean-Philippe Domecq (Éditions 10/18, Paris), denunță drept „cultural incorectă" acea stare a discursului critic ce limitează judecățile despre artă doar la partitura unor ideologii exclusiviste, nenuanțate. Abuzul de teorie duce la un fel de „terorism" al criticii, reclamînd „noul" cu orice preț, chiar cu cel al artei propriu-zise. A te împotrivi înseamnă a te expune unor etichete sau calificative dezonorante, cum ar fi cele de filistin, ignorant, retrograd, desuet sau conservator.

Stările de acum – recunoaște criticul francez – sînt însă cu totul diferite de cele exersate anterior. Tradiția – se știe – lega „opera" de o anume elaborare formală, destul de specializată, plecînd de la un material. „Artist", pe de altă parte, era cel priceput să intervină asupra unui material, pentru a configura mesajul dorit. Este însă „noul" invocat de această critică „cu totul nou"? După 1917, anul în care Marcel Duchamp își expune primul *ready-made* (intitulat *Fîntîna* – un simplu urinoar, de fapt), șirul inovațiilor a devenit previzibil, banalizîndu-se prin repetiție. Excesul de obiecte „gata-făcute" a făcut ca exteriorul muzeelor să fie

confundat cu interiorul, cum și invers. Orice poate rîvni statutul de artă. Din momentul în care arta este totul, aceasta riscă, în fapt, să fie *nimic*. Harold Rosenberg, criticul american, semnalează cel dintîi derapajul comis: am trăit destul sub obsesia „noului", am abuzat destul de „tradiția" acestuia. Fixate în scheme deja compromise, avangardele nu fac altceva decît să recicleze aceleași stereotipuri, fie pentru a suprima „oprimanta barieră dintre artă și viață", fie pentru a elibera „opera" de tot ceea ce o împovărează artificial. Minimalismul ne oferă cele mai grăitoare dovezi.

Caracterizată de Ad Reinhardt drept acea practică dotată cu un „minim de conținut de artă", arta minimalistă își propune să „purifice" operele de adaosurile exterioare, de orice iluzie, detaliu, conținut sau relație. Artiștii expun „obiecte specifice" (volume geometrice simple, de regulă paralelipipedice, tridimensionale, private accesorii decorative, de referiri la concepte spațio-temporale sau la contexte antropomorfe), care nu solicită să fie percepute altfel decît ceea ce sînt. Donald Judd și Robert Morris – între alții – produc „obiecte tautologice", identice cu ele însele. „Orice pictură este un obiect", teoretizează Frank Stella. „Singurul lucru care mă interesează este să putem vedea totul fără confuzie." Vedeți ceea ce vedeți și nimic în plus.

„Victorie a tautologiei" – avea să exclame francezul Georges Didi-Huberman – unul din criticii continentali notorii, care a dedicat o lucrare amplă înțelegerii aprofundate, speculative, a intimităților minimaliste (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992). Tocmai în lipsa de semnificație, de mesaj, de conținut ar trebui să identificăm „unicitatea" operei și, oarecum, superioritatea sa. Joseph Kosuth expune, de pildă, cinci cutii cubice

de sticlă, vide și transparente, identificate redundant prin etichete lexicale distincte (*Box – Cube – Empty – Clear – Glass*). Privitorul este sfătuit să privească obiectele ca totalități inseparabile („părțile lor sînt atît de unificate încît oferă un maxim de rezistență oricărei percepții separate").

Robert Morris

Donald Judd

Joseph Kosuth

Pentru artiștii minimaliști, „artistic" este însuși obiectul expus, degajat de orice artificiu, calitate ori semnificație. Acea „estetică a tautologiei", implicită în demersul lor, îndeamnă să nu căutăm în „opera de artă" altceva decît se vede, adică e-videnția. În absența oricărui conținut, sforțarea de a înțelege într-o lucrare ceea ce este de neînțeles trece drept inutilă. Privirea ne ajută, astfel, să nu mai gîndim. Să fie oare aceasta încă o izbîndă a criticii?

Translări de semne, percepții alternative

Avînd un ascuțit simț al detaliului, Cella Delavrancea povește în memoriile sale despre o întîlnire convivială cu George Enescu, petrecută într-unul din saloanele bucureștene. „Discutam împreună despre feluri de bucate, făceam împreună comparații între arta culinară și arta muzicală. Mi-aduc aminte de un șerbet de porumb degustat de amîndoi la o prietenă comună, care a stîrnit imaginația lui Enescu. A transpus la pian, într-o improvizație subtilă, catifelarea și aroma acelui alb șerbet. Cînta cu ochii închiși, desprins de realitate, dus de undele sonore pe înălțimi pe care nu le atingi decît prin muzică." Exercițiul propus de Enescu nu era lipsit de noimă; el încerca, de fapt, să „traducă" în registrul sonor, muzical, savoarea resimțită ocazional de papilele-i gustative la întîlnirea cu un dulce miraculos.

Dincolo de parfumul nostalgic, evocarea celebrei pianiste pune în discuție o problemă cu care ne întîlnim adesea, deși nu-i dăm întotdeauna atenția cuvenită – cea a semnelor folosite pentru a ne exprima. Cum anume le deprindem? Sînt acestea distribuite selectiv? Ne sînt date în aceeași măsură și cu șanse egale de reușită? Dacă da, de ce le utilizăm inegal? De ce tiparul omului de geniu nu se multiplică automat, fără efort? De ce natura este mai zgîrcită cu unii, chiar dacă talentul și voința exced în anumite cazuri dozele obișnuite?

Artele de tot felul se rezumă, în ultimă instanță, la probleme de limbaj și expresivitate. Unul și același pretext

poate fi tratat în registre eterogene, fie că vorbim de cuvinte, gesturi, linii, sunete sau culori. Muzicienii, de pildă, pot transpune culorile în note muzicale, alăturînd pe bază de reciprocitate tonalitățile specifice: înalte sau atenuate, stridente sau silențioase, calde sau reci. Pictorii, la fel, pot converti sunete (piese muzicale) în imagini, iar poeții – imagini în cuvinte. „Traducem" aproape instantaneu impresiile și senzațiile încercate cu diverse ocazii în vocabularul care ne este cel mai la îndemînă. Posibilitățile sînt practic nelimitate. *Primăvara*, bunăoară, este într-un fel reprezentată de Botticelli, dar în modalități radical diferite de – să iau la întîmplare – Giuseppe Arcimboldo, Lucas Cranach, Pieter Brueghel cel Tînăr ori Camille Pissarro. Plasați în aceeași arie tematică, Vivaldi optează pentru armoniile sonore ale muzicii, iar Rodin preferă duritatea marmurei pentru a asocia „eternul anotimp" iubirii, frumuseții și perfecțiunii fizice.

Ce se întîmplă atunci cînd dispozitivele de semnificare sau cele de percepție a semnelor sînt vulnerabile ori alterate fatal? Cînd, din împrejurări neimputabile lor, oamenii duc povara unor constituții deficitare, obstaculînd serios posibilitățile lor de exprimare? Înclinațiile spre artă, în astfel de situații, fac obiectul esteticilor multimodale, preocupate să determine și să ofere alternative acelor persoane care nu-și pot exploata întreg potențialul fizic. Am pomenit în alte ocazii proiecte ale unor artiști autohtoni destinate publicului cu deficiențe de auz. Formele și culorile obiectelor reprezentate substituiau sunete. În unele cazuri, nevăzătorii sînt solicitați tactil sau olfactiv; lucrările postate în galerii și muzee sînt amenajate după criterii care fac posibilă acccesarea prin pipăit sau chiar prin mirosul nemijlocit.

Intens mediatizate au fost situațiile în care artiștii înșiși vin cu oferte alternative. Americanul John Bramblitt, spre exemplu, și-a pierdut vederea puțin după 20 de ani. Descoperită ulterior, pictura a fost pentru el un remediu necesar surmontării dificultăților curente. Spre deosebire de pictorii obișnuiți, Bramblitt se folosește nu de simțul văzului, ci de cel tactil. El urmărește cu o mînă liniile trasate pe pînză, pictînd cu cealaltă. Nu folosește creioane și nici uleiuri (neputînd percepe linia picturii), ci *puffy paint* – o vopsea în relief, a cărei textură poate fi simțită la atingerea degetelor. Artistul deosebește culorile prin diferența de asperitate dintre vopsele. Bramblitt folosește, de asemenea, memoria imaginilor receptate înainte de pierderea vederii. În acest fel, „simte” cînd un tablou este finisat sau cînd corespunde întocmai imaginii pe care o are în minte.

Un caz la fel de inedit este cel al lui Neil Harbisson (muzician, dansator, actor și pictor). Din cauza unei boli, vede lucrurile doar în alb și negru. Pentru a compensa infirmitatea, și-a montat pe cap un aparat („eyeborg") care poate „traduce" culorile în sunete, fiind primul pictor cyborg recunoscut oficial în Marea Britanie. Aparatul arată ca o antenă ieșită din cap și ajunsă în dreptul ochilor. Un cip plasat la ceafă transformă undele luminoase în sunete, făcînd posibilă „audiția” culorilor.

Nu departe este vremea cînd și surdo-muții vor putea auzi. Noutatea vine, se pare, de la un român de 20 ani, pe nume Cristi Roşu. Împreună cu un prieten, acesta a proiectat un dispozitiv care transformă limbajul gestual în sunete. *Haptic Device* constă în două mănuşi, cîteva fire şi un aparat care prelucrează informația. Mănuşile au posibilitatea de a „simți” mişcările mîinilor în spaţiu şi de a le

înregistra. Anumiți senzori plasați în dreptul degetelor „simt” mișcările produse la exterior, iar un „creier” electronic de mici dimensiuni le transpune pe acestea în sunete. Deocamdată, noul aparat poate înţelege literele şi cîteva simboluri simple, dar promite să rezolve în perspectivă o problemă care afectează multă lume.

John Bramblitt

Neil Harbisson (foto: Narcís Rovira)

Lucrurile, se vede, au evoluat. În fața dificultăților fizice, pictorul de altădată era complet neajutorat. Cel de astăzi, în schimb, are de partea sa tehnologii menite să-l susțină și să-i sporească șansele. Discriminarea este vizibilă în ambele cazuri; fiecăruia îi lipsește ceva. Aflate în stadiul tatonărilor conceptuale dar și al primelor confirmări efective, esteticile multimodale pledează pentru accesul neîngrădit la plăcerile artei; ele își propun să genereze noi posibilități de utilizare a dispozitivelor de producere și de receptare ale artei, sustrase cît mai mult conjuncturilor nefavorabile.

Fiziologia și ideologia criticii

Privirea curioasă

Cine nu va fi păşit măcar o dată în "infernul curiozităţii"? Expresia lui Maurice Rheims reţine în fapt natura contradictorie a curiozităţii, amestecul straniu de atracţie şi disconfort. Ce anume o trădează? În primul rînd, limbajul și gramatica acestuia, fixată în cuvinte și gesturi, în semnele de întrebare. Curiozitatea poate fi „citită" și în gramatica privirii fiecăruia. Contează *ce* și *cum* privim; uneori privim fără să vedem, alteori vedem fără să privim. În primul caz, privirea este „oarbă", ca de melc; în cel de-al doilea, activăm simţurile alternative – tactile, olfactive, gustative sau auditive.

Medievalii sancţionau aspru curiozităţile naturaliste care sfidau „logica" divinului. Condamnau, în egală măsură, „poftele privirii". Descrisă drept „concupiscenţă a ochilor", curiozitatea era, în fapt, un rău tolerat. În artă, scandalul „privirii îndrăznețe" începe cu Tizian. *Venus din Urbino* (un tablou „penal", zicea Mark Twain) pune în scenă erotica picturii clasice. Privitorul intră în capcana privirii personajului feminin. Curiozitatea sa este dejucată. Văzul substituie atingerea; ochii frumoasei din lucrare invită la complicitate ludică, punînd în umbră carnația și formele-i anatomice ispititoare. Să mai invoc *Olimpia* și *Dejun în iarbă* – tablourile socotite „sfidătoare" ale lui Edouard Manet –, în care personajul feminin își exersează privirea într-un joc frivol care pare a anula indiscreția privitorului?

La pictori precum Monet, Manet și Degas, privirea trădează curiozități suspecte. Unii analiști ai imaginii au observat că la Manet, spre exemplu, există un contact vizual între privitor și personaj, în timp ce la Degas privitorul pare ascuns, fiind pitit aidoma unui *voyeur* care vede fără să fie văzut sau observă fără să fie observat. *Femeia goală ștergîndu-și piciorul*, a lui Degas, este privită pe furiș de dincolo de ușa întredeschisă, în timp ce *Femeia spălîndu-se*, a lui Manet, își privește privitorul în față, înfruntîndu-i curiozitatea impudică. O eschivă a privirii este posibilă doar în cazul corpului văzut din spate. George Banu, autorul unui tom despre *Spatele omului* (Nemira, București, 2008), vede aici o alternativă la confruntarea cu privirea acelor ochi care ne scrutează întrebători și curioși.

Reprezentările picturale etalează, am văzut, semne elocvente din repertoriul gestual al curiozității. Curiozitatea este relație, atracție, ieșire din indiferență; este ispita „fructului oprit"; este, în ultimă instanță, privirea care ... ne privește pe fiecare.

A vedea sau a mirosi?

Există cel puțin un subiect asupra căruia criticii de artă lasă a se înțelege că s-au pus de acord – vulnerabilitatea propriei îndeletniciri. Ce anume le-ar motiva ciudata mefiență? Dar severitățile și ironiile auto-administrate? Sînt acestea doar extravaganțe retorice? Sau ascund finalități oculte? În condițiile voluntarei deprecieri de sine, o pedagogie a criticii de artă pare imposibilă. Prea puțini dintre criticii cu notorietate consimt să-și divulge „secretele", ori să livreze „rețete" infailibile care, aplicate *ad litteram*, ar garanta sută la sută reușita.

O excepție de la regulă este cea a lui *Eugenio d'Ors* (1881-1954), ilustru filosof, critic, poet și dramaturg spaniol. Într-un text ce invocă *Profesiunea de critic de artă* (Meridiane, 1977), acesta oferă cititorului o descriere – parțial comică, parțial serioasă – a criticului: un ins care vizitează numeroase expoziții, „înghițind" pe fugă mii de lucrări – bune și proaste –, făcîndu-și însemnări despre cele văzute. Ajuns acasă, criticul pune substanța acestor notițe „să fiarbă timp de mai mult de trei ore, pînă cînd se transformă în supă…" Asocierea criticii cu preparatul supei trimite, fără doar și poate, la chestiunea gustului și a felului în care acesta este exersat.

Eugenio d'Ors denunță „incompetența" criticii de artă ziaristică („ce îndrugă în grabă banalități de gradul întîi"),

dar și „obtuza găunoșenie” a criticii de artă istoriciste (debitînd tot banalități, dar de alt grad). Cea dintîi stabilește judecăți „după ureche”, împrumutînd opinii superficiale, auzite în public; secunda se ghidează doar după lecturi și informații livrești, deseori irelevante. Cauza precarităților semnalate trebuie căutată în inabilitatea unor critici de „a vedea”. Vederea de profunzime se întemeiază pe o disciplină riguroasă. „Nu înțelegem fără a vedea, dar nici nu ajungem la viziune fără înțelegere.”

Care sînt instrumentele favorite ale criticului? Două, înainte de toate: lupa și bisturiul. Prima, amplificînd la maximum posibilitățile ochiului, în timp ce unealta tăioasă disecă obiectul „chirurgical”, în bucăți, pînă la obținerea detaliilor lămuritoare. Critica restrictivă, focalizată exclusiv pe analiza subiectelor, a semnificațiilor și a formelor, își va dovedi la un moment dat inconsistența. Un posibil ghid al acuității perceptive, crede spaniolul, ar trebui să includă ca etape necesare: contemplarea tăcută, relativa detașare, îndepărtarea de operă și revenirea la aceasta, într-un „du-te-vino” ce lasă impresia „intimității progresive”. Strunit în direcția potrivită, „ochiul critic” va cristaliza percepția, favorizînd „lumina înțelegerii intelectuale”, captarea *sensului* unei lucrări. Metodologia recomandată de Eugenio d’Ors „geometrizează” receptarea, dar o și sufocă sub greutatea propriilor exigențe. „Miopia” critică poate fi tocmai reversul insistenței de a forța ochiul să vadă „mai mult”, peste chiar puterile lui.

Este însă vederea principala cale de acces în spațiul criticii? Nu se spune despre acest simț că ar fi distant, superficial și înșelător? Pot fi judecățile articulate prin recurs la acesta pe deplin justificate? Preocupată de studiul pecepțiilor alternative, Mădălina Diaconu (*Despre miresme*

și duhori, Humanitas, 2007), estetician din generația tînără, sugerează posibilitatea unei „fenomenologii a olfacției". Într-un atare context, mirosul apare ca „aură", devenind „loc al unei iradieri care expandează tentacular asupra ambientului, estetizîndu-l". Putem vorbi, de pildă, despre forța evocatoare a mirosului, despre amintiri și nostalgii olfactive…

Nasul – credea Nietzsche – este „cel mai delicat instrument de percepere". El poate sesiza diferențe inacccesibile celor mai elaborate instrumente. Să dăm atenție animalelor; cu cîtă ușurință nasul copoiului „ia urma" pradei sale. La fel ar face și criticul. Nasul acestuia „adulmecă" adevărul, îl tatonează și recunoaște din instinct. Activate în direcție estetică, nările-i procedează selectiv: discern, evaluează, percep diferențele. Logica, raționamentul și interpretarea sînt, astfel, indiferente. Contează flerul, simțul brut, dispoziția celui preocupat de nuanțe. Estetica olfactivă se acordă perfect cu subtilitățile „spiritului de finețe". Nasul simte mai mult decît oricare alt organ „parfumul" valorii. Există, desigur, și o condiție: să ai nările desfundate.

Văzul sau mirosul? Ochiul critic sau nasul critic? Om vedea, om mirosi…

Diavolul se ascunde în detalii

Două din întîmplările recente mi-au reamintit o expresie auzită frecvent: „Bunul Dumnezeu se ascunde în detalii". Deși are aparența unui truism, propoziția cu pricina (*Der liebe Gott steckt im Detail*), formulată la începutul secolului trecut, aparținuse germanului Aby Warburg – considerat a fi, alături de Erwin Panofsky, unul din părinții *iconologiei* (ramură a istoriei artei, preocupată de „viața" imaginilor, de „semnificația" lor ascunsă). Warburg sugera, în fapt, că ideile profunde sau abisale pot fi disimulate de artiști în amănunte aparent neînsemnate. Dacă tocmai detaliile sînt „ascunzișurile" favorite ale lui Dumnezeu, care să fie atunci „locul" potrivnicului său dintotdeauna, Diavolul? Cum anume poate fi confecționată plastic figura Celui Rău? Și cum ar trebui acesta privit?

În imaginarul creștin, diavolul era, se știe, o apariție „de speriat". Textele vechi îi atribuie contururi grotești sau macabre: negru, păros, purtînd coarne ascuțite, încovoiate amenințător, și o coadă lungă, îmbîrligată. De aici asemănarea cu țapul, poate cu „țapul ispășitor" din narațiunile biblice. Iconografia creștină nu ezită să-i redea chipul hidos, adesea caricaturizat. Scenele „Judecății de Apoi", „Scara" lui Ioan Climax, „Apocalipsa", dar și alte cîteva secvențe nou-testamentare sînt populate din belșug cu figuri demonice. Respectînd canoanele geometriei sacre, pictorii le vor plasa, de regulă, *în jos* și *în stînga* lui Cristos, alături de Iuda,

de păgîni, eretici și ucigași. Dionisie din Furna, autorul *Erminiilor picturii bizantine*, îi imaginează dispuși de o parte și de alta a „rîului de foc" ce se afundă în Iad, împungîndu-i conștiincios, cu furci frumos meșteșugite, pe nefericiții ce urmează a-și consuma veșnicia supliciului „incendiar". Un entuziasm malefic le însuflețește lucrarea. Astfel de imagini cu încărcătură negativă, pictate sau sculptate, sînt plasate înăuntrul bisericilor creștine sau pe zidurile lor exterioare – cum întîlnim în multe din catedralele gotice ale Occidentului (deasupra cărora atîrnă amenințător numeroasele *gargouilles,* paznici fioroși ai incintelor sacre), ori pe pereții mănăstirilor de la noi. Într-o versiune rafinată artistic, *Sabatul vrăjitoarelor* – tabloul lui Francisco de Goya – rezumă aproape toate clișeele relative la reprezentarea Celui Rău.

Există însă și apariții „satanice" mai puțin obișnuite, chiar contestabile, detașate de rigoarea vreunui canon artistic. Este vorba chiar de cele întîlnite în popasurile italiene. Basilica „Sfîntului Francisc" din Assisi adăpostește, între altele, peste douăzeci din frescele pictate în veacul al XIII-lea de celebrul Giotto, pentru a omagia faptele părintelui fondator al ordinului monahal ivit aici, pe colinele umbriene. Una dintre scene îi prezintă pe „frații" franciscani participînd la funeraliile mentorului lor, în timp ce sufletul acestuia este purtat de îngeri spre cer. Afectată de teribilul cutremur petrecut în 1997, imaginea a fost supusă recondiționărilor formale. Postați în imediata apropiere a originalului, restauratorii italieni au observant pe crestele norilor aflați la înălțime un profil diavolesc, în care s-ar recunoaște nasul ascuțit și zîmbetul sardonic – „calități" atribuite prin cutumă Necuratului. Presa a clamat fără întîrziere: „Giotto l-a ascuns pe diavol în biserică". Chiara Frugoni, istoricul de artă care a descoperit neobișnuita

figură (invizibilă de la înălțimea omului obișnuit), nu a putut spune dacă acel contur fusese trasat cu premeditare de artist sau este un efect de *trompe l'oeil,* de iluzionare vizuală cu totul întîmplătoare. Într-un atare detaliu, criticii catolicismului au văzut semnul incontestabil al complicităților malefice care subminează din temelii Biserica Apusului.

În Perugia, orașul din imediata apropiere, venețianului Antonio Vassilacchi (poreclit „Străinul", datorită obîrșiilor sale grecești) i s-a cerut să picteze cîteva din episodele importante ale vieții lui Cristos. Realizată în incinta Basilicii „San Pietro", lucrarea *Triumful ordinului benedictin* avea să fie la vremea respectivă (1592) una din cele mai impunătoare ale Renașterii tîrzii italiene, desfășurîndu-se pe aproape 88 de metri pătrați. Privită de aproape, este imposibil să vezi altceva decît aglomerația personajelor pictate: sfinți, papi, episcopi, călugări și preoți. De departe însă, detaliile se estompează, se dizolvă și se articulează într-un mod misterios. Ansamblul dezvăluie figura unui monstru feroce care te scrutează amenințător.

Francisco Goya, *Sabatul vrăjitoarelor*

Giotto, *Moartea Sfântului Francisc*, detaliu

Dacă în primul exemplu tocmai detaliul dădea sens imaginii, în cel de-al doilea perspectiva asupra ansamblului limpezea cumva lucrurile. „Detaliul" este mai mult decît „parte" a unei lucrări; el este eveniment, surpriză, reclamînd proximitate, contextualizare și interpretare. Iconologia subliniază, de altfel, frumusețea detaliului. În acest caz, invocăm privirea apropiată, intimitatea dintre privitor și tablou. O tradiție exegetică a detaliilor semnificante s-a constituit deja, odată cu scrierile britanicului Kenneth Clark sau ale francezilor Daniel Arasse și George Didi-Huberman. Ele ne îndeamnă să vedem și bîrna din proprii ochi, și paiul din ochii celorlalți.

Satan se ascunde în detalii, dar nu numai. Uneori poate fi atît de apropiat nouă, încît nici nu-l observăm. După astfel de întîmplări „estetice", privesc mult mai atent în jur. Ce credeți că zăresc? Diavoli, zeci de diavoli, zîmbind afabil și curtenitor, parcă pregătiți să ne împingă în jos, spre… viitor.

Parti-pris-urile criticii; ochiul „angajat”

Privit din afară, discursul criticii de artă ar putea să se arate drept unul pașnic sau conciliant. Să fie oare acesta scutit cu totul de *parti-pris*-uri, de virulență și contondențe? Putem vorbi despre inocență și dez-angajare în critica exersată astăzi? Evidențele par să contrazică realitatea unei critici „pure”, echidistante, eliberată de orice interes. Sirenele modei, politicii, economiei, comerțului îi dictează de multe ori argumentele și limbajul, reglîndu-i insidios atît tonalitatea, cît și intensitatea intervențiilor. Vorbim aici despre o privire „dirijată” (sau disciplinată) aplicată artei.

Vrînd-nevrînd, critica de artă urmează, în linii mari, traseul ideologiilor dominante. Ea vizează fie raporturile verticale, stratificate, de putere (conducători/conduși, elită/mulțime, bogați/săraci), fie geometria orizontală a opțiunilor politice, orientate cînd spre azimuturile „dreaptei”, cînd spre cele ale „centrului” (ocupat, se zice, de oportuniști și de indeciși), cînd spre largul evantai de poziții „stîngiste”. Prima privilegiază „autonomia artei” (acel scrupul idealizant, invocînd „gratuitatea” acesteia), calitățile estetice ale operelor și ierarhiile dintre artiști – dacă sînt justificate de merit și de valoare. Într-o atare optică, arta este făcută să placă, să ofere publicului întreg confortul răgazului contemplativ. „Centrul” este locul favorit al eschivelor diplomatice, al replierilor funcție de bătaia vînturilor și a conjuncturilor politice. „Stînga”, în schimb, face invariabil

apologia acțiunii, a situării în cotidian și participării artistului la viața cetății. Ce rezultă dintr-o atare dispunere? Estetism și „plaisirism" – pe de o parte; neutralism și oportunism, la mijloc; activism și politizare – la extrema opusă.

În majoritatea cazurilor, desconsiderarea și atacurile sînt reciproce. Dreapta este socotită elitistă și conservatoare, impunînd propriile criterii de producție, expunere și promovare ale operelor de artă, în timp ce stînga – populistă, critică și revendicativă – mobilizează toate formele de protest contra hegemoniei *establishment*-ului oficial și a ceea ce trece drept *mainstream,* adică gusturi sau tendințe dominante. În zilele noastre, este *cool* să fii de stînga sau de dreapta, să critici selectiv... comunismul, capitalismul, neoliberalismul, instituțiile, societatea de consum, să critici ... ca și cum ai fi „din popor", i-ai reprezenta interesele, dînd glas tuturor nemulțumirilor și frustrărilor acestuia. Cum s-a ajuns însă la această conjurație între artă și politică?

Ar trebui mai întîi să-l invocăm pe Marx, fără a desconsidera „spectrele" ulterioare ale acestuia – cum propunea Jacques Derrida într-o carte publicată acum două decenii. Patriarhul ideologic al doctrinei comuniste denunța la vremea lui exploatarea celor mulți, anticipînd totodată răsturnarea sistemului capitalist care gira, permanentiza și radicaliza inechitățile. Acumulate în exces, tensiunile de orice fel se convertesc într-un *ethos* al luptei fățișe, opunînd clase antagonice, despărțite de interese și preocupări ireconciliabile. La fel ca și celelalte forme ale „suprastructurii", arta trebuia atelată unui scop revoluționar, menit să confirme superioritatea clasei muncitoare și a noului „erou civilizator" – proletarul.

Într-un text din 1936 (*Opera de artă în epoca reproductibilității tehnice*), Walter Benjamin reia teoria econo-

mică marxistă potrivit căreia funcționarea societăților s-ar cuveni explicată plecînd de la structura modului de producție. Totul este influențat de acesta, inclusiv tendințele evolutive ale artei. Unele invenții tehnologice modifică modul obișnuit de percepție a artei. Sînt vizate îndeosebi noile soluții reproductive de imagini. Litografia, bunăoară, conține virtualmente jurnalul ilustrat, în timp ce fotografia anticipează dinamica ulterioară a cinematografului. Conversia mecanică a imaginii prin intermediul dispozitivului fotografic, transformarea acesteia într-un produs serial, standardizat, multiplicat după voie, înlătură haloul care înconjura cîndva opera de artă. Lucrării reproduse în mii de exemplare i-ar lipsi „aura" strălucitoare, magică, dată tocmai de unicitatea și autenticitatea operei inaugurale, care o făceau accesibilă direct, *aici și acum*. În cazul fotografiei, mîna este eliberată de sarcinile artistice, făcînd loc ochiului, priceput doar în a selecta anumite „cadre".

Pentru a crea ceva în ordinea artei, talentul, vocația și îndemînarea devin facultative. Destinația inițială a operei – ritualică sau de contemplare – este substituită de o practică motivată politic. W. Benjamin este de părere că unele concepte estetice (creație, geniu, valoare eternă, mister), folosite nechibzuit, pot primi finalități fasciste. Dacă fascismul estetizează politica, comunismul, în schimb, va politiza arta. Ca și Marx, Benjamin propune introducerea unor exigențe revoluționare în „politica artei". Socotită de esență teologică, doctrina „artei pentru artă" ar trebui definitiv abandonată. Critica este, astfel, direct afectată. Cu cît se estompează caracterul social și politic al artei, cu atît se diminuează entuziasmul critic. Spiritul critic și conduita „juisantă" în raport cu opera de artă intră în divorț. Dacă îți place un

lucru, nu îl mai poți critica cu sinceritate. Riști în felul acesta să cultivi un gen anacronic, pasiv și nereflexiv, setat pe reverențe și omagieri sterile, ocazionale, de suprafață.

Bîntuite, la rîndul lor, de „spectrele lui Marx", avangardele artistice de la începutul secolului al XX-lea experimentează mai toate formele de angajament politic. Futuriștii și dadaiștii s-au transformat în agitatori și propagandiști zgomotoși. Marinetti, spre exemplu, lansează programul unei arte activiste, incluzînd printre strategiile de implicare publică scandalul, diversiunile anarhice, intervențiile violente, ocuparea pieței și a străzilor importante. André Breton și Tristan Tzara au apropiat dadaismul și, mai apoi, suprarealismul, de Partidul Comunist. Nu au fost nici singurii, nici ultimii...

Principalele direcții ale criticii au fost jalonate încă pe la începutul secolului trecut. Ele se susțin în vocabularele ideologiilor politice și culturale asumate la acea vreme. Echidistanța, neutralitatea, obiectivitatea sînt denunțate ca duplicitare sau doar aparente. Înainte de toate, critica înseamnă opțiune, atitudine, „orientare". O spusese cu mult înainte Charles Baudelaire: „...critica trebuie să fie părtinitoare, pasionată, politică, cu alte cuvinte făcută de pe o poziție exclusivistă, dar o poziție care să deschidă cele mai largi orizonturi" (*La ce-i bună critica?,* în *Curiozități estetice*, Meridiane, București, 1971).

Pentru a se dovedi credibile, dreapta și stînga își caută, fiecare, legitimitatea convenabilă. Sursele sînt, de regulă, filosofice, fortificate ulterior de „manifeste" programatice. Dreapta se revendică de la Nietzsche – profetul „Supraomului" și al „voinței de putere". O „morală de sclavi",

credea acesta, ar fi substituit vechea morală – aristocratică, a „stăpînilor". Prima este de esență resentimentară; permanentizarea neputinței de a obține ceva conduce la o inversare a valorilor („vulpea care nu poate ajunge la struguri spune că sînt prea acri"). Omul slab respinge forța, succesul și ierarhia ca valori, proclamînd virtuțile libertății, egalității și fraternității. Revoluția franceză a consfințit tocmai triumful ideilor populare, democratice, antielitiste – contestate asiduu atît de tradiționaliști, cît și de exponenții curentului liberal. În același spirit, avandarda futuristă a lui Marinetti face (la 1909) apologia mașinii, a vitezei și a prafului de pușcă: „Noi vrem să exaltăm mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul... Nu mai există frumusețe decît în luptă... Noi vrem să glorificăm războiul – unica igienă a lumii –, militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiștilor..." Înființat în 1918, Partidul Politic Futurist se va uni cu Partidul Fascist Italian, al lui Mussolini, confirmîndu-și astfel opțiunile extreme.

Flancul stîngii – am văzut – se revendică de la Marx și Lenin, acesta din urmă pregătind în cafenelele din Zűrich scenariile conspirative ale proximei Revoluții Bolșevice. Tot atunci și acolo se va înfiripa și proiectul dadaist. Arta nu trebuie să servească nici la acumularea de bani, nici la „a-i gîdila" pe burghezi, nota Tristan Tzara, în primul său *Manifest Dada* (1918). „Orice om trebuie să țipe. Este de îndeplinit o mare lucrare negativă, distructivă. Să măturăm, să facem din nou curățenie." Nihilismul își găsea, astfel, adepți în localurile frecventate de poeți, artiști și agitatori fascinați de spectrele utopice ale comunismului. După cel de-al

Doilea Război Mondial, Theodor W. Adorno – unul din promotorii Școlii de la Frankfurt și ai „teoriei critice" – descria „arta radicală" drept una întunecată, „pe fond negru", susținută de urît și de protest. În privința sensurilor artei, filosoful găsește o formulă de compromis: arta poate fi și autonomă, centrată pe valori exclusiv estetice, dar și „fapt social", lăsîndu-se angajată în politici de schimbare.

Tot în intenția de a-și confecționa un supliment de legitimitate, o parte a activismului contemporan se revendică, surprinzător, de la Martin Heidegger. Ce au înțeles apologeții acțiunii din *Sein und Zeit* („Ființă și timp"), cartea de căpătîi a germanului? Că acolo se vorbește în principal despre finitudinea vieții umane și insuficiența de timp. Sîntem, prin urmare, obligați să abandonăm contemplația pasivă, să ne grăbim, să trecem la fapte (Boris Groys). Ce fel de acțiune ar încuraja Heidegger? Una politică, propagandistă, de natură sindicalistă, cum s-ar crede? Mă tem că nu. Filosoful vorbește, într-adevăr, despre finitudine, despre temporalitate, despre deriva omului spre sferele tehnicii și ale dominației. Obsedat de putere și de propria depășire, el s-ar vrea „stăpîn al ființei", uitînd să se mulțumească doar cu rolul de „pastor" (sau păstor) al acesteia. „Intervențiile" omului sînt oportune dacă se traduc în termeni de „grijă" sau „neliniște" pentru felul își asumă și înțelege condiția. „Îngrijorarea" se transformă în „îngrijire" de sine și de ceilalți. În acest context, rolul artei nu este să inflameze ori să agite spiritele, ci să dezvăluie, prin interpretări adecvate, adevărul camuflat în compoziția operelor. Arta nu este doar agitație politicianistă; ea poate fi gîndită în termeni de „joc, simbol și sărbătoare", cum cerea H.-G. Gadamer, discipol heideggerian, încrezător în „actualitatea frumosului".

Ce înseamnă astăzi a fi „de stînga” sau „de dreapta”? „Un om de stînga bănuieşte tot ce poartă amprenta dominaţiei, a stăpînirii, a superiorităţii… De stînga sînt bătrînii, săracii, femeile, negrii, semiţii, inculţii, bolnavii, leneşii, respinşii, umiliţii, fără putere…, pe cînd la dreapta găsim tiparul omului tînăr, avut, hetero, mascul, alb, arian, învăţat, sănătos, activ, acceptat, popular, recunoscut, agreat, favorizat de sistem (G.M. Tamás). Pentru că dreapta este complicea nedreptăților și exploatării, o critică a pozițiilor hegemonice ar fi posibilă doar cu implicarea hotărîtă a stîngii – cred, bineînțeles, intelectualii acesteia.

„Critica de direcție” clamează tot mai zgomotos o retorică a *parti-pris*-ului necesar. Trebuie, neapărat, să-ți exerciți opțiunea. Să alegi, așadar, între Marx și Heidegger, între comunism și capitalism, între colectivism și neoliberalism, între Gherea și Maiorescu, între *CriticAtac* și *În linie dreaptă*, adică să te așezi – disciplinat și fanatic – în spatele unora sau altora. Precipitate în propriul entuziasm, Noua Stîngă și Noua Dreaptă de la noi socot, fiecare, că dețin monopolul „orientării” optime, salvatoare, vrednice de urmat. O fi chiar așa?

Nu sînt omul extremelor, nici al alierilor conjuncturale sau oportuniste; nu suport mersul în coloană, nici pasul de defilare. Nu admit, necondiționat, să fiu de o parte sau de alta, ori să cînt în cor după o partitură prefabricată. Refuz uni-sensul, ca și uni-forma. În locul fixității ideologice de nestrămutat, prefer opțiunile flexibile, selective, întemeiate pe discernămînt. Pot spune ce cred, fără să mă îndatorez cuiva. Pot să și greșesc. De ce? Pentru că mă știu liber.

De la critica proastă, la prostia critică

Nu în puține ocazii, discursul critic actual se dovedește reticent cu privire la diversiunile… actualității. Multe din scrierile arondate genului în cauză denunță cu asprime postmodernitatea artistică, învinovățind-o de pulverizarea fără criteriu a canoanelor estetice și artistice cu care lumea s-a obișnuit deja. În artă – știm bine – poți fi contemporan fără să exploatezi recuzita postmodernă, după cum poți fi atașat registrului postmodern chiar și sustras contemporaneității. De bună seamă, critica este obligată să vizeze optima sincronizare, pentru a nu risca inadevările de gust sau întîmpinările anacronice. Situații de felul acestora din urmă explică frecventele contondențe de opinii care îi separă ireconciliabil pe criticii fixați într-o paradigmă explicativă sau evaluativă revolută de artiștii care etalează partituri provocatoare, greu de asumat fără suplimentul necesar de claritate.

Jean-Luc Chalumeau – eminent critic de artă, director al revistei *Verso Arts et Lettres*, autorul mai multor lucrări dedicate artei vizuale contemporane – suspectează bunele intenții și seriozitatea unora din artiștii timpului nostru care, după toate aparențele, răspund neconvingător așteptărilor sale. Orice abatere sau extravaganță artistică este persiflată și stigmatizată cu severitate. Recidivează, de altfel, și într-un tom colectiv relativ recent (*La 51-e question*, Klincksieck, Paris, 2010, p. 54), unde se întreabă dacă nu cumva arta contemporană este totuna cu impostura.

Poate fi susținută cu argumente credibile o acuză într-atît de radicală? Chalumeau ne propune dovezi de netăgăduit… Thomas Hirschhorn, un artist elvețian, născut în 1957, i se pare a fi cazul cel mai elocvent. Atașat ideologic motivelor de inspirație marxistă, Hirschhorn proclamă imperativul democratizării artei, refuzînd aservirea acesteia unei elite exclusiviste. Arta trebuie transformată în unealtă critică, pentru a semnala și sancționa tarele unei societăți obsedate de consum și opulență. Ea trezește la acțiune, vindecă răul social, invitîndu-ne să medităm asupra lucrurilor nefaste sau nocive care ne afectează viața.

Thomas Hirschhorn își concepe „operele" în spiritul *arte povera*; folosește suporturi precare (deșeuri de plastic, hîrtie, carton, benzi adezive), construind statui și instalații efemere, unele de mari dimensiuni. *M2Social Metz*, de pildă, este o construcție din rebuturi materiale, sprijinită de baraca unui șantier al muncitorilor turci dintr-un cartier defavorizat al orașului Metz, în Lorena. „Vreau să fac ceva incomod, murdar, neprotejat" – declara artistul – tocmai pentru a pune în evidență condițiile insalubre în care imigranții sînt obligați să trăiască și să muncească. Despre unele din *video*-urile sale, Hirschhorn spune că sînt voit „plictisitoare, repetitive, prea lungi…" Publicul poate avea impresia că este păcălit, sfidat, ori că i se pune răbdarea la încercare. „Ar fi vorba mai puțin de un *catharsis*, cît de o ilustrare, de o demonstrație cum că rolul artistului este acela de a rezista inteligenței societății liberale prin prostie și absurditate." În optica sa, *prostia* și *absurditatea* devin armele „inteligente" cu care artiștii sînt dispuși să lupte împotriva agresivității capitalismului global, imprevizibil în efecte. Pot fi asumate însă cele două „infirmități" ca

strategii critice eficiente, fără a te asigura de riscul unor previzibile întîmpinări ostile? Este fatalmente prost și absurd cel ce promovează uzul artistic al prostiei și absurdității?

Jean-Luc Chalumeau este intrigat de notorietatea lui Hirschhorn (artistul a primit, între altele, importantele premii *Marcel Duchamp* și *Joseph Beuys*, fiind găzduit de numeroase galerii și muzee occidentale), punînd însă doar pe seama snobismului și nepriceperii publicului favorabila sa receptare. Ceea ce omite cu premeditare criticul francez este că Hirschhorn se numără printre artiștii cu o certă acoperire conceptuală. În 2004, de pildă, se asociază cu filosoful german Marcus Steinweg pentru a realiza o operă – *performace* intitulată *Thomas Hirschhorn, 24 heures Foucault,* expusă la Palais de Tokyo, în Paris. Este unul din promotorii

unui proiect de *Labirint mental*, curatoriat de Centrul Pompidou-Metz. În 2007, va schița *The Map of Friendship between Art and Philosophy* („Hartă a prieteniei dintre artă și filosofie"), pe care o expune la „Stephen Friedman Gallery", din Londra. În această lucrare, filosofia și arta „își dau mîna" pentru a vorbi despre universalitate, speranță, iubire, curaj, rezistență, autonomie… Dedică „hărți" similare unor gînditori care s-au implicat consistent în rezolvarea de probleme etice și sociale (Spinoza, Nietzsche, Foucault, Hannah Arendt).

Chalumeau îi recunoaște elveținului doar „geniul de a revela prostia și puținătatea intelectuală a reprezentărilor societății liberale". La acuzația lui Jean Baudrillard, cum că „operele" sale sînt proaste și absurde, Hirschhorn a răspuns: „chiar asta am și vrut să fac". Critica proastă și rigidă este, s-a văzut, excesiv de intransigentă – chiar intolerantă – la adresa prostiei. Văzută ca strategie critică, prostia poate fi luată mai curînd ca o mască a inteligenței, camuflată voluntar în chiar opusul ei.

Inteligența are posibilitatea de a împrumuta vremelnic hainele prostiei, însă prostia nu va reuși să îmbrace în chip credibil travestiul inteligenței. Superficiali în analize, esteticienii moraliști s-au grăbit să-i denunțe precaritatea. În ce mă privește, sînt de partea lui Umberto Eco: „prostia este infinit mai fascinantă decît inteligența; inteligența are limitele ei, prostia nu". Ar fi cazul, așadar, să recunoaștem cu sinceritate că nu ne ocolește întotdeauna. Dimpotrivă.

Diversiunile gustului

De gustibus non est disputandum ?

Am făcut trimitere, într-o altă ocazie, la exigența minimală a bunului-gust, cel puțin în intervențiile care vizează amenajarea spațiului ambiental comun. Sugeram, între altele, că nu-l pot revendica acei indivizii care, prin faptele lor, par să-l contrazică pas cu pas. Nu poți pretinde că modernizezi un oraș, bunăoară, împuținînd cu nefirească înverșunare tocmai argumentele care îl făceau odinioară frumos. Ce este însă „gustul"? Un har misterios, deținut doar de unii? O înzestrare moștenită, căpătată fără efort? Ceva cu totul „neproblematic" și la îndemîna oricui? Cred că fiecare om este convins că îl are, nemaicontînd dacă e nevoie să aducă și dovezi care să-i confirme în vreun fel prezența.

Filosofii vedeau în gust înclinaţia de a formula judecăţi, de a compara şi evalua anumite calităţi, îndeosebi estetice. Termenul este atribuit lui Baltazar Gracian, iar tema ca atare se impune distinct în discuţiile filosofice de la mijlocul veacului al XVIII-lea. Montesquieu scria la 1756 un prim „Eseu despre gust" (*Essai sur le goût*). În chiar anul următor, David Hume căuta să determine la modul cel mai riguros înțelesul *Normei de gust*. Englezul constată marea diversitate a gusturilor, situaţie în care oricine este chestionat asupra unui lucru crede că are cu siguranță dreptate. Puțini au însă priceperea și competenţa de a „judeca" obiectiv.

De gustibus non est disputandum – spune un aforism deja banalizat. Gusturile nu se discută. Vizate în adagiul latin sînt și culorile (*coloribus*). Gusturile și culorile sînt așa cum sînt; ele trebuie acceptate necondiționat, fără a oferi explicații în privința lor. Dacă îți place un lucru, e doar treaba ta, nu și a celorlați. Gustul intră astfel sub jurisdicția exclusivă a persoanei care îl deține și exersează.

Oare chiar nu trebuie discutate gusturile? Cum s-ar verifica eficiența acestei formule în viața de zi cu zi? Dar în artă? Observăm în iureșul cotidian că domnia propriului gust este totuna cu domnia bunului-plac, deseori impus celorlați în forme agresive și monstruoase. Ceea ce-mi place mie trebuie să placă neapărat și altora. Orice detașare sau eschivă riscă să devină suspectă. În artă însă, acceptarea *ad litteram* a laconicei formule suprimă exigența critică. Tot ceea ce-mi procură imediată plăcere este, necesarmente, de neprețuit și valoros? Tot ceea ce-mi displace trebuie tradus în derizoriu? Pot fi bunul-plac și propriul gust norme suficiente în aprecierile obișnuite ori în evaluările operelor de artă?

Hume, filosoful pomenit mai sus, consideră că judecăţile estetice depind, pe de o parte, de umorile sau temperamentul personale, și de poziţia culturală ocupată – pe de alta. Subiectivitatea, în această perspectivă, se cuvine temperată. Evaluarea estetică trebuie asumată de experţi sau de cunoscători, deoarece sînt mai puţin afectaţi de prejudecăţi sau de aprecieri părtinitoare. Un fenomenolog de talia lui Mikel Dufrenne descrie gustul în termeni restrictivi: „A avea gust înseamnă a nu avea gusturi”, adică a te ridica deasupra considerentelor personale, recunoscînd valoarea – cînd este și cum este. Gustul este definit, astfel, prin opoziţie cu gusturile. „Gustul poate orienta gusturile, dar poate

să meargă şi împotriva lor; nu-mi place această operă, dar sînt capabil să o apreciez, să o recunosc. În timp ce gusturile sînt determinate, gustul nu este exclusiv. A avea gust înseamă a fi capabil de judecată dincolo de prejudecăţi şi *parti-pris*-uri." Ipoteza posesiunii exclusive a bunului-gust este, așadar, infirmată. Datorită nepriceperii sau ignoranței, nu întotdeauna știm să prețuim lucrurile cu adevărat importante. De aici și erorile, de aici și confuziile…

Un exemplu din istoria artei ar fi, cred eu, binevenit. Să ne amintim celebrul proces al lui Constantin Brâncuși împotriva SUA. În 1927, sculptorul român ducea spre America un exemplar al *Păsării în văzduh,* lucrare tocmai cumpărată de un cetățean american. Deloc obișnuiți cu arta abstractă, vameșii new-yorkezi au calificat piesa respectivă drept „obiect industrial", pretinzînd plata unei taxe obligatorii în cazul traficului de metal. După gustul funcționarilor vamali, „Pasărea" lui Brâncuși era doar o simplă bucată de fier, pentru că o pasăre adevărată, în viziunea lor, ar fi trebuit să aibă neapărat doi ochi, două picioare, dar și pene, multe pene.

Chiar și Louis Vauxcelles, unul din influenții critici ai vremii, se îndoia de calitatea artistică reală a obiectului aflat în litigiu: „Această pasăre este un fel de ţigară lungă de cupru, şlefuită cu meticulozitate şi aşezată în sus pe coadă,

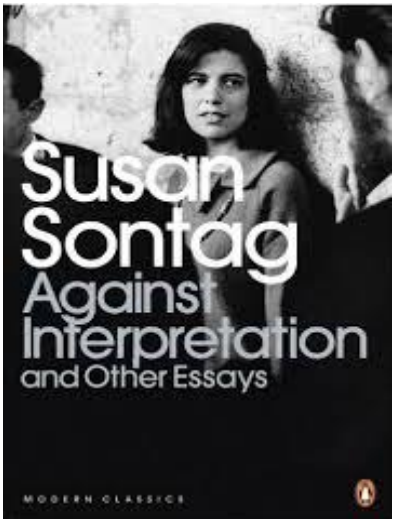
într-un echilibru precar, pe o grindă de pavaj. Se pare că America de Nord e înnebunită după obiecte de acest fel. Mă tem că Domnul Brâncuşi (…) va rămîne un erou necunoscut!”

Ajutat de Marcel Duchamp, artistul va da în judecată statul american, cerînd ca lucrării sale să i se recunoască valoarea artistică și caracterul de unicat. Folosindu-se de argumente estetice, avocaţii sculptorului român au insistat asupra deosebirii dintre obiectul banal și opera de artă, arătînd că asemănarea cu realitatea nu este un criteriu suficient în aprecierea unei lucrări. Procesul va da dreptate lui Brâncuși, artei de bună factură, dar și bunului-gust. Ulterior, artistul va deveni un preferat al colecționarilor de peste Ocean, aceștia din urmă investind sume fabuloase pentru a-i putea achiziționa operele. Iată, așadar, că gusturile se discută și nu se impun arbitrar, după bunul-plac.

Stilul *camp* sau despre seriosul „frivol”

Trece în sarcina esteticienilor și a moraliștilor de tot felul să elogieze bunul-gust, stigmatizînd cu asupra de măsură ceea ce l-ar contrazice cîtuși de puțin. Dacă ești interesat să-ți confecționezi o mască publică favorabilă, e mai bine să te poziționezi fără echivoc de partea lui, refuzînd familiaritatea lucrurilor stridente, dezagreabile ori compromițătoare. Manieraţii fără cusur invocă în profitul lor „dogme” ale bunului-gust de la care nu s-ar eschiva cu nici un chip. I-ar fi consecvenți pînă și noaptea, dacă și-ar putea cenzura cumva reflexele sforăitoare ori ispita viselor nu tocmai cuviincioase. Un uriaș bol de sticlă pare să-i izoleze de agresivitatea *kitsch*-ului ambiant și de contrafacerile care invadează abuziv spațiul destinat lor. Cu greu le-ai putea găsi vreo slăbiciune sau vreun păcat; citesc doar cărți bune și autori cu notorietate (negreșit Coelho, Dan Brown, Patapievici), își răsfață auzul exclusiv cu armoniile clasice, sînt dependenți de cultura majoră, de biblioteci, teatre, muzee, operă și balet, se înconjoară de obiecte prețioase și de lucrările maeștrilor consacrați, stropite din belșug cu parfumurile exclusiviste ale valorii și autenticității. Într-o atare perspectivă, bunul-gust pare nu doar selectiv, elitist, ci și costisitor. Există oare și o cale de mijloc, mai puțin rigidă, una care să împace sobrietatea convențiilor publice și capriciile personale, gravitatea „manierelor” și fluctuațiile bunului-plac, fracul de paradă și confortul pijamalei de acasă?

Într-un eseu din 1964, dedicat sensibilității *camp*, Susan Sontag propunea o digresiune neobișnuită de la bunul-gust, fără ca acesta să fie în mod radical bulversat. Reprodus în ediția românească a lucrării *Against Interpretation* (*Împotriva interpretării*, Editura Univers, 2000), textul în discuție a făcut ulterior mai puține valuri decît, cred eu, ar fi meritat. Poate și datorită precauțiilor excesive formulate de autoare în determinarea semantică a termenului propus.



Ce este, așadar, *camp*-ul? Versiunea adjectivală a cuvîntului trimite la efeminare, la ceva artificial, exagerat sau vulgar. Verbul *to camp*, în schimb, reține semnificațiile lui „a poza", adică a etala cu afectare o anume imagine. Limba română nu oferă un echivalent mulțumitor. *Camp*-ul, spune Sontag, este o formă a seriosului convertit în frivolitate. Gustul *camp* se bazează pe o nouă „descoperire": sensibilitatea culturii înalte nu deține monopolul rafinamentului. El confirmă astfel că există și un bun-gust în opțiunile calificate îndeobște drept nenobile sau plebee. Caracterizînd un anumit tip de estetism, *camp*-ul ar fi acea modalitate de a privi lumea ca fenomen artistic, fără a te îndatora exclusiv vreunei ideologii. Există oameni *camp*, cum și filme, veșminte, obiecte, clădiri, decoruri, mobilă, cîntece sau romane

asemenea. Opus seriozității rigide, *camp*-ul este ludic și ironic. Tocmai de aceea se eschivează solemnităților de fațadă, sustrăgîndu-se totodată culturii academice, pretențioase, dar și standardelor oficiale impuse de aceasta. Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, odată cu romanele gotice, chinezăriile, caricaturile și ruinele artificiale, ar marca debutul noului gust. Printre precursorii *camp*-ului, i-am recunoaște pe flamandul Hieronymus Bosch (în pictură), pe Marchizul de Sade, Rimbaud, Jarry și Franz Kafka (în literatură), pe extravagantul Antonin Artaud (în teatru și metafizică).

Camp-ul întruchipează o victorie a „stilului" asupra „conținutului", a „esteticii" asupra „moralei", a ironiei asupra tragediei. El creează „personaje" cu stil, care au un fel de a fi sofisticat și misterios. Calchiat pe vulnerabilitățile naturii umane, *camp*-ul nu este nici exigent și nici imperativ; el nu judecă, nu formulează sentințe, ci savurează totul după o logică a gustului personalizat. *Camp*-ul, scrie Susan Sontag, este „dragostea pe care o nutrim față de nenatural, față de artificiu și exagerare", față de obiectele *kitsch* și chiar de non-artă. El atrage irezistibil, dar și scandalizează. A dori să vizionezi un film prost știind din start că este prost poate fi o bună aplicare a gustului *camp.* Topurile care ierarhizează eșecurile cinematografice, bunăoară, promovînd „cele mai proaste filme", sînt o bună popularizare a acestei sensibilități nonconformiste.

Camp-ul este expresia cea mai largă a metaforei „vieții ca teatru", dînd fiecăruia posibilitatea de a-și asuma un „rol" cu umor și detașare. Susan Sontag vorbește despre „ironia dezinteresată a sofisticării" care îi îndeamnă pe unii să evite uni-formele și soluțiile previzibile. Omul *camp*

preferă contrastele, fără a le simula histrionic. *Camp*-ul este naiv și tolerant, făcînd posibilă coexistența valorilor care, aparent, se contrazic și exclud.

Gustul *camp* relaxează, în fapt, raporturile noastre cu arta, dar și cu lucrurile înconjurătoare. Le „umanizează", în fapt, sustrăgîndu-le dogmelor – morale și estetice – croite în tipare idealiste. Nu există doar gusturi „bune" și „rele", aflate în opoziții de neconciliat. Binele, de altfel, se determină doar odată cu termenul rival. O lume concepută în canoanele purității și perfecțiunii, cu siguranță ne-ar plictisi. Deși rușinoasă în anumite împrejurări, „fuga" spre frivolitate poate fi reconfortantă și sănătoasă. Ea împacă miraculos berea și metafizica, fotbalul și arta, circul și Academia, aducîndu-i în aceeași proximitate pe glumețul Bundy și seriosul Othello, pe tragicul Shakespeare și Fan-Fan, rechinul pușcăriilor". Or fi doar plăceri mărunte? De ce le-am refuza din oficiu, înainte să le fi încercat?

Războiul *Originii lumii*

Din 1995 încoace, vizitatorii Muzeului Orsay – bastionul impresioniștilor francezi – pot admira, între numeroasele opere expuse, un tablou al lui Gustave Courbet, al cărui titlu, *L'origine du monde* („Originea lumii", 1866), pare în total contrast cu motivul reprezentat – un nud feminin amputat la extremități (cap și picioare), exhibînd cu ostentație, „fără perdea", întreg dispozitivul genital, anturat doar de o pilozitate abundentă. Anterior norocoasei achiziții publice, ultimul proprietar (nimeni altul decît filosoful și psihanalistul Jacques Lacan) îl numise *Terre de l'érotisme*, sugerînd astfel posibilitatea unui larg cîmp de receptare.

Scandalul iscat de lucrare a fost pe măsura ineditei „mănuși" aruncate în ochii privitorilor. Realism excesiv, naturalism frivol – au spus unii; sfidare și nerușinare – au clamat alții. Mulțimea interpreților specializați în rafinate decodări semantice – fie cauționanți și îngăduitori cu autorul, fie virulenți și acuzatori – a sporit de îndată notorietatea micului tablou. Raliați lui Courbet, hermeneuții „binevoitori" au mizat pe supoziția, deseori confirmată prin asedii analitice istovitoare, cum că în operele marilor artiști evidențele sînt înșelătoare. Ar fi fost imposibil ca semnificația tabloului să rămînă la nivelul frust și licențios al reprezentării. Sensul trebuie să fi fost alterat cu premeditare și oferit drept nadă exegetică lectorilor subtili sau inteligenți.

Este *L'origine du monde* o lucrare metaforică sau metafizică, așa cum sugerează titlul? Ori, din contra, una pornografică, îndrăzneață pînă la trivial, destinată uzului privat? Ce s-ar putea citi „dincolo" de aparențele etalate de însuși autorul? Un protest artistic radical, sancționînd academismul desuet, pe de o parte, dar și fariseismului moral cultivat de o lume depravată, pe de alta? Emanciparea de minciună și prejudecăți? Declarația de sinceritate a unui pictor care ne anunță că arta nu (mai) are nimic de ascuns? Manifestul detabuizării sexului, odată cu abandonul falselor pudori? Un elogiu al feminității epurate de accesorii cosmetizante? O metaforă a genezei și a generării naturale, în descendență matriliniară?

Astfel de supoziții par a fi contrazise de cîteva fapte dezvăluite recent, lipsite cu totul de parfum speculativ: lucrarea a fost una comandată, există dubii în privința formei originare a acesteia, titlul nu aparține autorului, ci muzeografilor de la Orsay. Dacă așa stau lucrurile, mai poate fi lecturat tabloul lui Courbet într-o cheie „spirituală", simbolică ori conceptuală? Care este, în realitate, povestea tabloului mult-disputat?

Comanditarul – spun istoricii – pare să fi fost un nobil turc, Khalil-Bey, reprezentant al Imperiului Otoman la Sankt Petersburg. Spirit aventuros, acesta contactase o boală venerică în compania prostituatelor ruse, iar tabloul solicitat lui Courbet în 1866, cînd se afla la Paris, trebuia să ilustreze o campanile oficială împotriva proliferării sifilisului. Morala campaniei? Feriți-vă de ispitele cărnii, pentru că vă puteți îmbolnăvi! Colecționar de lucrări cu tentă erotică (*Baia turcească* al lui Ingres, de pildă, era tot în posesia lui), Khalil-Bey i-a dat în cele din urmă o destinație selectivă,

foarte restrînsă, ferindu-l de privirile eventualilor curioși. Ulterior, aflat în faliment personal, va fi obligat să-și înstrăineze achiziția, tabloul trecînd prin mai multe mîini înainte de a se reîntoarce în Franța.

S-au scris zeci de studii privind presupusa identitate a modelului pictat, lucru anevoie de stabilit cu precizie, datorită precarității indiciilor oferite de autor. O recentă descoperire schimbă însă radical datele problemei, provocînd în presa franceză un adevărat război al opiniilor. Despre ce este vorba? În posesia unui anticar parizian a intrat de curînd un tablouaș, nesemnat și nedatat, reprezentînd capul unei doamne. Jean-Jacques Fernier, specialist în pictura lui Courbet, a fost imediat de părere că tabloul găsit este partea lipsă a celui original. Așezat în prelungirea primei lucrări, pare să completeze ceea ce lipsea – capul personajului pînă mai ieri anonim. Istoricii de artă l-au și identificat în persoana irlandezei Joanna Hiffernan (supranumită Jo), un model cunoscut la vremea respectivă, amantă a pictorului american James Whistler (prieten, admirator și discipol al lui Courbet). Se pare că frumoasa Jo i-a mai pozat și în alte ocazii lui Courbet, iar relația dintre ei depășise binișor cadrele strict convenționale. Pentru a nu fi recunoscută în tabloul vîndut turcului, Courbet i-ar fi detașat capul, confecționînd o piesă distinctă, cu o altă destinație.

Din februarie încoace, publicațiile din Hexagon își dispută cu fervoare propriile argumente. *Paris Match* susține punctul de vedere al „tranșării" operale, socotind că în sfîrșit personajul misterios și-ar fi redobîndit fața. Dacă „operația" este confirmată de experți, titlul dat arbitrar ar trebui cumva revizuit. În *Le Nouvel Observateur*, François Jost – semiolog, profesor la Sorbonne Nouvelle – este de

părere acesta ar trebui să denumească ceea ce se vede, adică *Portretul domnișoarei Hiffernan*, nu ceea ce se presupune. *Le Figaro* și *Le Monde* susțin, dimpotrivă, că ipoteza decupajului inițial este greu de dovedit, și că tabloul trebuie să-și păstreze aura de „onorabilitate” deja cîștigată.

PARIS MATCH
LE SECRET DU CÉLÈBRE TABLEAU RÉVÉLÉ
EXCLUSIVITÉ MONDIALE
VOICI LE VISAGE DE "L'ORIGINE DU MONDE"
ON A RETROUVÉ LE HAUT DU CHEF-D'ŒUVRE DE COURBET
ENQUÊTE SUR UNE DÉCOUVERTE MIRACULEUSE

Ultimul argument anti-speculativ, la fel de mediatizat, a apărut de curînd în spațiul virtual. Frode Steinicke, un artist danez, utilizator de Facebook, și-a plasat tabloul lui Courbet drept fotografie de profil, absolvindu-l de orice conotație licențioasă sau de vulgaritate. Imediat însă, cenzorii *site*-ului de socializare au intervenit ștergînd postarea, pe motiv că ar promova obscenitatea. Nu la fel se văd lucrurile în incinta muzeului parizian, prin care se perindă anual milioane de vizitatori. Metafizică sau promiscuitate? Grea dilemă, greu război…

Violența ca spectacol

Există cîteva colțuri de lume care își datorează notorietatea unor întîmplări cu iz… contondent. „Rețeta" pare simplă: agresivitatea convertită în spectacol. Ce se petrece, în fapt? Organizatorii simulează o întrecere violentă, iar aceasta din urmă este transformată în eveniment cu specific local, mobilizînd întreaga comunitate, dar și turiștii de pretutindeni, veniți să admire cu nesaț ostilitățile consumate pe „cîmpurile de bătaie".

Cine nu a auzit de Pamplona, bunăoară, orașul spaniol devenit anual teatrul unei neobișnuite alergări, în care oameni și tauri, deopotrivă, își măsoară curajul și iuțeala de picior. Cursa începe în dimineața zilei de 6 iulie, la ora opt, durează trei minute, se desfășoară pe un traseu prestabilit, lung de 825 metri, iar cornutele înfiorătoare sînt în număr de șase. Înainte de întrecerea propriu-zisă, participanții cer protecția Sfîntului Fermin, patronul Navarrei, după care aleargă precipitat înaintea patrupedelor furioase, sub amenințarea coarnelor și copitelor din dotarea acestora. Pentru îndrăzneții care își asumă „jocul cu moartea", fuga disperată este doar ocazia de a-și testa calitățile atletice, cît și tăria de caracter. Victime pot fi de ambele părți. În toate zilele festivalului au loc coride sîngeroase; taurii sînt uciși de toreadori în chinuri de neimaginat, întru delectarea publicului venit să contemple reprezentațiile macabre. O fărîmă din bunul renume al orașului i se datorează lui Ernest

Hemingway, cel care l-a evocat în *The Sun Also Rises* („Soarele răsare, soarele apune”, 1926), unul din romanele de tinerețe ale viitorului laureat cu premiul Nobel pentru literatură.

Tot în Spania, la Buñol, lîngă Valencia, în ultima zi de miercuri a lunii august, are loc celebra *Tomatina* – o bătaie generalizată cu roșii, care maculează întreaga Plaza del Pueblo. De această dată, scopul este mai curînd ludic: amuzamentul colectiv sau eliberarea de griji. Și aici „ciocnirile” se petrec după reguli stricte: bombardamentul amical durează două ore (între 11 și 13), participanții (aproape 40.000) îmbracă tricouri distinctive, roșiile sînt moi ori

strivite în prealabil, nu sînt aruncate obiecte care ar putea vătăma fizic pe cineva. Chiar dacă au fost consemnate și accidente neplăcute, la Buñol nu sînt nici morți, nici răniți. Fiesta, în schimb, durează mai multe zile, fiind condimentată de petreceri, focuri de artificii și concerte – motive suficiente pentru a fi de interes pentru turiști.

Nu am evocat exemplele de mai sus fără un motiv anume. Tocmai am citit despre cazul unui tînăr zona Iașului, ucis deunăzi într-o confruntare purtînd amprenta specificului popular autohton. Agresorul? Colectiv, adică necunoscut. Ce ar putea justifica barbaria crimei, chiar de sărbători? Două cete belicoase de flăcăi turmentați își dispută de secole, potrivit tradiției locale, întîietatea în probleme de amor. Miza măcelului reciproc? Atenția fetelor de măritat. Bărbăția se dovedește, astfel, în grup, anonim, consacrînd eficiența întîlnirii capetelor cu bîta vreunui rival. În zona împricinată, „dialoguri" similare sînt organizate de mai multe ori pe an, celebrînd în chip inedit evenimentele religioase importante (Paștele, Sfîntul Gheorghe, Crăciunul). Din păcate însă, distracția unora – se vede – lasă urme dintre cele mai dureroase.

Nu sînt profet, dar anticipez că presa va consemna în zilele viitoare bilanțul tradiționalei „bătălii de la Ruginoasa". Ca de fiecare dată, sute de polițiști, medici și salvări, zeci de televiziuni și reporteri se vor mobiliza pentru a interveni sau imortaliza cadre pitorești de la „sfînta ciomăgeală" care dă, an de an, maximum de notorietate negativă localității. Cu voia autorităților ce par a încuraja obiceiurile strămoșești, recuzita protagoniștilor va fi scoasă de la naftalină: sumane mițoase, cușme negre, îmblănite, măști de speriat, bîte crestate cu motive populare, tobe și trompete pregătite să

anunțe momentele asaltului decisiv și victoriei finale. Ca de fiecare dată, binele va învinge răul, cei puternici îi vor umili pe cei slabi, țestele unora vor șiroi de sînge, datina se va impune în detrimentul modernității. Iar fetele nemăritate vor fi, un an cel puțin, de partea învingătorilor.

Să nu fim însă moraliști de circumstanță. Plăceri morbide și festinuri ale violenței întîlnim mai peste tot. Etnologii și hermeneuții le-ar putea găsi justificarea simbolică sau inițiatică. Stă în firea omului să-și etaleze agresivitatea, să-și exhibe ori să-și cenzureze instinctele. Aberațiile „sărbătorești" de felul celor întîmplate la noi ar putea fi totuși temperate. Tradiția poate fi croită pe un calapod ceva mai pașnic, nu pe unul primitiv, de esență tribală. Exacerbate nefiresc, orgoliul și vanitatea nasc monștri. Merită, oare?

Omul grăbit

Multe din deprinderile curente ne sînt influențate de timp. Spunem despre acesta fie că se scurge prea repede, fie că este nemilos sau necruțător. Timpul „costă" – zic unii. Economi din fire, ne străduim din răsputeri să nu-l „pierdem". Puțini stau degeaba; fiecare este preocupat de ceva. Sub presiunea timpului aducător de profit, pînă și respirația pare un lux. Cine mai are timp să respire? Alergăm în toate direcțiile, ne agităm în exces, ne „dăm duhul" să obținem ceea ce vrem. Ne grăbim spre școală, spre gară sau serviciu; alergăm după onoruri, glorie și bani. Timpul, în asemenea circumstanțe, devine „apăsător" și stresant. Se aseamănă unui vas gol. Trăim, în fapt, cu obsesia de a „umple" timpul cu orice preț. Uneori, chiar amăgindu-ne singuri, dar și amăgindu-i pe ceilalți. Invocăm false urgențe, grave probleme de rezolvat, rigori draconice de program, întîlniri importante (de neamînat), simulăm în fel și chip „preocuparea".

Precipitarea pentru scopurile imediate ne confiscă cea mai mare parte a timpului. Practicat în masă, atletismul utilitar anulează multe ocazii de confort și juisare personale. Reprimăm plăcerile, nu fără un anume regret, visînd la satisfacții ulterioare. Poate de aceea fabricăm alibiuri compensatorii. Anumite îndeletniciri dau iluzia că „pierderea de timp" e doar provizorie și parțială. Amestecăm efortul și *loisir*-ul, utilitatea și plăcerea, funcție de priorități. Gătitul,

spre exemplu, face casă bună cu privitul la televizor; condusul mașinii cu audiția muzicală, munca de la birou cu navigarea pe Internet și jocurile pe calculator.

Chiar și „timpul liber”, cel administrat după propria voință, capătă finalități „interesate”. Ieșirea în aer liber nu exclude țigara, nici fumul de grătar. Combinăm plimbarea cu *shopping*-ul, mersul pe stradă cu vorbitul la telefon, odihna în parc și gimnastica de întreținere. Cînd nu facem ceva, socializăm sau comunicăm. Tableta și telefonul – „proteze” indispensabile, centre mobile de control și comandă – ne „umplu” aproape tot timpul.

Mai există oare „timpi morți”, „goi”, degajați de reflexe pragmatice? Mai pariază cineva pe binefacerile gesturilor gratuite, estetice, dezinteresate? Cîți, bunăoară, doar stau, se plimbă sau privesc, fără să facă neapărat și altceva? Puțini, s-o recunoaștem. Contemplația leneșă, mersul de plăcere, plimbarea fără rost par astăzi anacronice. Amînăm pentru mai tîrziu, unii cu gîndul la vacanță, alții la pensie, micile plăceri – simple, accesibile, frivole –, mizînd pe recurența lor. Mulți însă le ratează definitiv. Oare la ce ne grăbim?

Idiosincrazii cotidiene

Politica vidului

Ca artă a bunei guvernări, politica ar trebui întîmpinată cu respectul și considerația meritate. La fel ar trebui tratați și oamenii de stat, dacă și-ar confirma prin fapte „misiunea" încredințată de electori. Ce poate fi mai onorabil decît să ți se ofere șansa de te așeza – fie și vremelnic – în slujba comunității, să o reprezinți? „Vorbe mari", veți spune, căci idealul este infirmat de evidențele imediate. Oare de ce la noi lucrurile stau cu totul altfel?

Sîntem de ceva timp în campanie electorală. Străzile par invadate de imagini – bannere multicolore, postere de mari dimensiuni… Miile de afișe ale candidaților ni se instalează agresiv în bătaia privirii, pentru a-i confisca exclusivitatea. Ochii sînt, de departe, cei mai solicitați. Pe frontul vizibilității electorale, adică a dorinței de „a sări în ochi", mărimea și densitatea par foarte importante. Chipuri zîmbitoare și afabile te urmăresc stăruitor, la orice pas. Nu le poți ocoli, chiar dacă ai vrea. Te scrutează curtenitor de la înălțimea blocurilor turn, de pe uriașele panouri plantate în intersecțiile aglomerate, de-a curmezișul marilor bulevarde, de pe stîlpii și gardurile ce flanchează principalele locuri de trecere. Pînă și atunci cînd duci gunoiul, dai peste cineva gata pregătit să-ți livreze un surîs mieros, întărit de sloganul care-i pecetluiește fără echivoc bunele-intenții („împreună cu tine", „pentru tine, din toată inima", „sînt omul tău").

În guerila electorală din jurul nostru, imaginea bate copios cuvîntul. Nimeni nu vorbește cu propria voce, nimeni nu argumentează prin replică sau dialog. Toți candidați „se afișează". Chiar și fizic, „în carne și oase". Este oare surplusul de vizibilitate o „cheie" a reușitei în alegeri? A devenit imaginea într-atît de importantă?

Un sondaj din zilele trecute arată că mai mult de două treimi din români nu știu cine candidează în colegiul lor, nici nu-i cunosc măcar pe cei deja aleși. Să suspectăm electoratul de imaturitate politică? De ignoranță? Sau, mai curînd, de indiferență? Se pare că fervoarea etalării de imagini nu este dublată și de interesul scontat al publicului. Este confirmat astfel un paradox al vizibilității; *cu cît expunerea este mai mare și insistentă, cu atît atenția privitorilor se diminuează*. Funcțiunea naturală a vederii nu este dublată de cea a privirii interesate, preocupate de subiect. Chiar dacă amplificate la maximum, imaginile par opace sau vidate de conținut. În astfel de situații, privirea este „oarbă"; privim fără să vedem, pentru că, în realitate, *nu ne mai privește ce vedem*. Pentru tot mai mulți, retorica electorală a sincerității trece drept ipocrită și mincinoasă. „Prea-multul" se întoarce împotriva celui ce se expune abuziv. Demagogia – se pare – a sleit din temelii democrația. Este oare neîncrederea față de politică și politicieni pe deplin justificată? O clamează însuși Președintele, cînd denunță fariseic imoralitatea „politicienilor", sustrăgîndu-se fraudulos unei calificări care, în fapt, îl include.

Trebuie să recunosc, detest – ca majoritatea românilor – felul mioritic, zgomotos și vulgar, de a face politică. Efectele vadimizării, becalizării și otevizării discursului politic autohton se simt din plin. Cum se vede politica în spațiul valah?

Ca un spectacol insalubru și improvizat, jucat de actori mediocri; ca formă de scandal ultra-mediatizat; ca „detergent" penal pentru unii și „înălbitor" de afaceri dubioase, pentru alții; ca mod rapace de a face carieră în grup, sub protecție de partid. Dacă îi ești fidel și disciplinat, acesta din urmă îți recompensează obediența, te susține și promovează. Nu există discriminări sau discriminați. Doar la noi, stîna și cazierul te recomandă pentru demnități înalte, în timp ce meritul, onestitatea și bunul-simț trec, mai degrabă, printre infirmitățile de neiertat. Nu există ideologii, nici principii, ci doar cete flămînde de putere care se insultă reciproc. De aceea, poate, o anume detașare de politică, tradusă ca sațietate și dezinteres.

Unul din sloganurile atîrnate pe zidurile orașului ne îndeamnă „să deschidem ochii și să votăm cu inima". Sîntem solicitați în aparență să vedem „lumina" realității și să optăm în cunoștință de cauză. Văzul însă este cel mai înșelător dintre simțuri. Ochiul se lasă cel mai ușor furat de iluzii și de trucaje cosmetizante, făcîndu-ne să confundăm simulacrul cu realitatea, minciuna cu adevărul. Imaginile sînt rareori credibile; ele corup, farmecă și manipulează. O știa și *Principele* lui Machiaveli: „Este bine să ne deghizăm și să simulăm caracterul, să fim simulatori și disimulatori desăvîrșiți. Iar oamenii au atîta simplitate, se supun atît de servil necesităților momentului, încît înșelătorul va găsi întotdeauna pe cineva care să se lase înșelat…" A deschide ochii înseamnă a cădea în capcana propriei vederi, luînd drept sincere tocmai semnele insidioase. Cum ar trebui citit sloganul sus-pomenit? „Lasă-te înșelat și votează cu noi". Poți vota „cu inima" doar ținînd ochii închiși, adică excluzînd

rațiunea, judecata și adevărul, căci politica are rațiuni pe care nici logica nu la are.

Se pare că în materialele electorale expuse mai peste tot se întîlnesc două „viduri”; unul al imaginii ostentative, care glorifică pompos „mai-nimicul”, celălalt din privirea indiferentului la ceea se i arată insistent. Că vrem sau nu, vidul politicii ne absoarbe pe toți. Doar că scepticii stau pe margine, exersîndu-și gratuit simțul critic, în timp zeloșii lipitori de afișe, talentatele secretare, inspirații compozitori de discursuri, strategii și aplaudacii din fundalul scenei se mobilizează cu sîrg. Speră că, odată și odată, va veni și vremea lor…

Contradicțiile modernizării

Am auzit vorbindu-se tot mai mult în ultima vreme despre „modernizare”. În primă instanță, termenul pare neproblematic și de la sine înțeles. Îl găsim invocat în toate strategiile de schimbare – politice, economice, edilitare. Este însă pe de-a întregul scutit de echivocuri? Cîteva indicii privind construcția sa polisemică am găsit într-una din lucrările lui Matei Călinescu (*Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1996). *Modernus* este derivat din *modo* (recent, acum) şi *hodiernus* (de la *hodie*, astăzi). Sensul inaugural al „modernității” viza distanţa (critică, reflexivă, de concepție) pe care oamenii unui timp o iau faţă de un altul, anterior, socotit epuizat. Moștenit din latina tîrzie, cuvîntul era folosit încă la sfîrşitul secolului al V-lea de Cassiodor, pentru a deosebi noutățile timpului respectiv în raport cu realizările Antichității. Șapte veacuri mai tîrziu, el va fi resuscitat într-un înțeles atenuat, sugerînd mai degrabă continuitatea recesivă. Modernii de atunci s-ar fi urcat „pe umerii" anticilor, pentru a „vedea mai bine". De aici și ideea familiară lumii civilizate, potrivit căreia „vechiul este mai venerabil”.

Avem, așadar, un sens agresiv și contondent al modernizării, ca „ruptură” față de ceva considerat vechi și depășit, dar și unul „blînd”, lipsit de radicalitate, prin care vechiul se dorește recuperat, restaurat și conservat. În primul caz, modernizarea este gîndită în felul unei intervenții abrupt-înnoitoare, pe cînd secundul o concepe în

temeiurile date, ca reabilitare funcțională și estetică a celor deja existente.

Nu există diriguitor în partea noastră de lume care să nu-și fi asumat ca destin „modernizarea" propriei comunități. Ceaușescu, bunăoară, și-a propus să o „deconstruiască" din temelii, folosind două cuvinte magice: „sistematizare" și „urbanizare". În mintea lui, blocul devenea simbol al confortului și prosperității clasei muncitoare. Mi-l amintesc în anii `80, venit la Iași pentru a inaugura Statuia Independenței… A aruncat o privire în jur, iar atenția i s-a fixat asupra clădirilor vechi care flancau piața. Nu vedea, pesemne, dincolo de ele. Gesticulația marelui strateg spunea totul: dărîmați-le imediat! Au dispărut, din păcate, la puțină vreme. În locul lor au apărut un bloc și două parcări, lărgind considerabil cîmpul vizual al păsărilor călătoare, dar și spațiul de mișcare pentru cîinii comunitari.

La fel de neinspirată poate fi modernizarea prin imitație, prin altoiul de forme inadecvate unui specific local. Sînt neglijate, astfel, reperele identitare moștenite prin tradiție, constantele stilistice ale străzilor, parcurilor, clădirilor, amprentele – istorice, culturale și, de ce nu? ... olfactive – de neconfundat. În majoritatea orașelor noastre, Occidentul și Orientul se amestecă în devălmășie, fără vreun criteriu ordonator: clădiri din beton și sticlă, croite în tipar american, hardughii insalubre, din carton, case în stil austriac sau german, fortificații strident colorate, cu zeci de turnulețe pe acoperiș. Efectul imediat este, fără dubiu, unul de *kitsch* și nepotrivire formală.

Aș fi vrut să pot spune că Iașul a fost ocolit de entuziasmul modernizării. Din păcate, realitatea m-ar contrazice. Sensul ales nu mi se pare cel bun; se lucrează cu sîrg în direcție demolatoare. Talibanismul unor funcționari ai

primăriei, „specialiști” în orice și nimic, care socot că dețin monopolul bunului-gust, mi se pare suspect și revoltător. Cum suspecte mi se par și intențiile evident distructive, ambalate într-o retorică a bunelor intenții. Dispar clădiri de patrimoniu… Distrugem și puținul rămas în urma devastărilor ceaușiste. A fost defrișat un bulevard central, pentru ca turiștii veniți de Sfînta Paraschiva (aproape singurii care trec prin Iași) să poată contempla nestingherit Mitropolia și clădirile din jur. Un argument mai stupid nu cred că se putea confecționa. În Copou, teii au fost mutilați de coroană, așteptîndu-și sfîrșitul. Am auzit cum că legea permite sacrificarea tuturor arborilor mai vechi de 35 de ani. Mă gîndesc înspăimîntat la Teiul lui Eminescu. Nu spun cîți ani are…

„Violul” ecologic practicat cu premeditare la Iași nu are vreun termen de comparație în România. Copăceii plantați pe alocuri vor reuși abia în cîteva decenii să umbrească barbaria comisă acum. Se vor bucura, poate, copii noștri… Într-o lume normală, responsabilii ar fi fost izolați sau trimiși la reeducare; la noi, astfel de fapte trec drept probe de „bărbăție”, meritorii pentru o promovare în partid.

Edilii altor orașe (București, Sibiu, Cluj) au optat pentru reconstrucția zonelor centrale, valorificînd potențialul arhitectonic, istoric și cultural deja existent. În loc să impună frumosul cu de-a forța, prin distrugere precipitată și implanturi *kitsch*, aceștia au ales calea elegantă a restaurării, cu inteligență și gust. Aceasta ar fi, în opinia mea, fața frumoasă, plăcută și urbană, a modernizării. O vom putea vedea vreodată și în Dulcele Tîrg?

Orbiri politicianiste

Modul nostru de a privi este condiționat anatomic. Vedem după cum sîntem construiți. Dispoziția și sănătatea ochilor garantează buna-stare a văzului. După aceleași criterii, păsările și animalele au performanțe diferite. Dacă ar fi să ne comparăm cu acestea, stăm nici bine, nici rău. Unele percep insuficient culorile (cîinii, pisicile, șoarecii, iepurii sînt incapabili să distingă roșul și verdele), însă văd mai bine pe întuneric. La fel, bufnița. Ziua, în schimb, șoimii și porumbeii au vederea deosebit de ageră. Știați că șerpii au două perechi de ochi? Sau că melcul este orb? Deși au ochi la capătul coarnelor întinse, gasteropodele văd… nimic, orientîndu-se instinctiv, după miros ori după stimulii vag-luminoși.

Nu întîmplător, majoritatea metaforelor care inventariază tipurile de privire mizează pe asocieri cu lumea animală. Ochii de șoim, de bufniță sau de melc ilustrează feluri anume de a vedea lucrurile. Dacă la șoim este elogiată agerimea, la bufniță sînt ironizate poza mirată și mărimea ochilor, iar la purtătorul de cochilie sînt evocate (dez)avantajele „privirii oarbe”, ale vederii tulburi.

Caii ilustrează un caz aparte. Datorită dispunerii laterale a ochilor, au o foarte dezvoltată privire periferică. Pot vedea, adică, aproape de jur-împrejurul lor. Paradoxal însă, au și un „punct mort”, chiar în fața ochilor, inaccesibil tocmai lor. Văd și nu văd, în același timp. În plus, pe lîngă om, sînt singurele viețuitoare purtătoare de ochelari. Ce rol

au aceștia? Nu să mărească, nici să diminueze calitățile organelor de văz. Calul, în fapt, vede bine și mult. Vizibiliatea excesivă nu-l incomodează pe el, ci pe stăpîn. Ochelarii îi restrîng simțitor cîmpul vizual, obligîndu-l să ignore detaliile care i-ar stînjeni deplasarea. Cenzurează perspectiva, o îngustează, obligîndu-l pe purtător să privească „neabătut" de semnale exterioare, străine scopului propus. Avem de a face nu cu o corecție a vederii, ci a perspectivei. Calul vede doar ce trebuie, cît trebuie, dar nimic în plus.

Și omul este avantajat de anatomie; vede pînă departe, distinge satisfăcător nuanțele și culorile, noaptea se descurcă binișor. Eventualele patologii oculare sînt corijate lesne, prin tratamente specializate sau prin portul de lunete. Văzul operează însă capricios și selectiv. Ceea ce percepe unul dintre semeni, scăpă – aparent inexplicabil – vigilenței celuilalt. Purtăm, voluntar sau nu, ochelarii de cal.

Îmi amintesc de vremea – trecută, sper – a defrișărilor din inima Iașilor. Chestionați pe tema intervenției (brutale, nejustificate și neinspirate – ziceam eu) a Primăriei în amenajarea spațiului verde, trei amici (oameni educați și influenți), membri ai aceluiași partid, mi-au răspuns cam în același fel. Mai întîi nedumeriți de preocuparea mea citadină, apoi iritați de întrebare și convinși că, în cele din urmă, nu am dreptate, că mă înșel, că ori nu văd bine, ori sînt inapt să percep ceea ce, în ochii lor, *trecea drept frumos*. Doi dintre interlocutori, locuitori ai Copoului, nu observaseră măcar că fuseseră secerați sau schilodiți copacii din chiar marginea bulevardului frecventat zilnic. Erau convinși de îndreptățirea și oportunitatea acelor măsuri; nu găseau nimic exagerat, încercînd patetic să-i cauționeze întru totul pe decidenții sinistrului măcel. Gîndeau, parcă, mai puțin cu mintea lor.

Este, cred, motivul pentru care mulți concetățeni evită să se implice în politicile autohtone. Odată intrați, își pierd multe libertăți. Adeziunea la un partid – oricare ar fi acela – te constrînge la servilism și opțiuni partizane. Te obligă, în bună măsură, să porți – simbolic vorbind – ochelarii de cal; să judeci cum ți se cere, să joci cum ți se cîntă. Etalezi „puncte de vedere" ferme, inflexibile, contrastante eventual cu opiniile tale. Gîndirea personală este absorbită în ideologia grupului. Obediența și lașitățile te fac orb; curajul și nealinierile te exclud. Primești protecție doar dus de val. Vezi paiul din ochii celuilalt, nu și bîrna din ochii tăi. Excluzi din start concesii, renunțări sau reveniri. Bățoșenia inutilă trece drept consecvență; greșeala recunoscută – semnul unui eșec personal. În lipsa principiilor, pariezi nemăsurat pe înjurătură și scandal. Testosteronul ideologic te inflamează, camuflîndu-ți complexele. Cauți justificări și acolo unde bunul-gust elementar le respinge. Suspectezi pe oricine, chiar și atunci cînd este bine intenționat. Te eschivezi dialogului și soluțiilor, fie și rezonabile.

Oamenii trec, faptele rămîn. Memoria colectivă procedează de multe ori discriminatoriu, reținînd nu realizările edililor, cît neîmplinirile și greșelile acestora. Cine și-ar asuma, fără nici o remușcare, stigmatul rușinos de „măcelar al teilor" din Iași? Cine ar accepta voluntar să devină pe viață ținta tuturor aluziilor și ironiilor culpabilizatoare? În ce mă privește, sînt convins că litigiul poat fi amortizat în curînd. Cum? Încetînd a mai vedea splendori urbanistice într-un loc urîțit. Renunțînd la orgoliile politicianiste. Surclasînd disciplina de partid și imperativele alinierii docile. Refuzînd gîndirea de împrumut și ochelarii de cal. Depășind interesele meschine care ne orbesc.

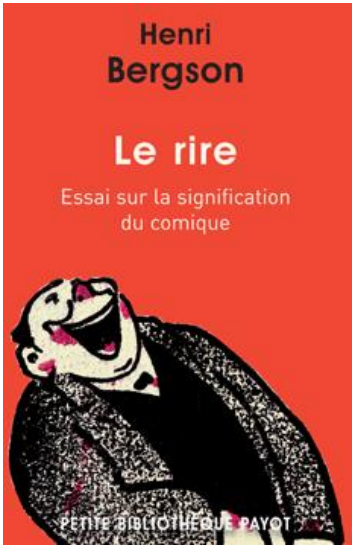
Vremuri de rîs

Felul de a fi al românului pare mai curînd sobru și pesimist. Omul de pe stradă, bunăoară, este îndeobște sever, preocupat, încruntat peste măsură. La drept vorbind, nici nu prea ar avea motive de veselie. Grijile de zi cu zi, precaritățile curente induc fatalmente dispoziții negative, disconfort și gust amar. Poate de aceea, în conversațiile obișnuite tonul este, de regulă, denunțător și plîngăcios. Sînt invocate predilect motivele de nemulțumire: necazuri, boli, întîmplări nefericite, calamități, scandaluri, vecini imposibili, traficul ametitor, prețurile aberante... Ne plîngem de vremuri, de oameni, de soartă... Ne lamentăm de/din orice.

În fapt, ce temeiuri am avea să zîmbim? Și, cu atît mai mult, să ne bucurăm? Zîmbetul și bucuria nu vin de la sine; au nevoie de stimuli pentru a se manifesta. Primul este anticamera bunei-dispoziții, după cum bucuria anticipează eventualele reprize de rîs. Dacă plînsul este natural și originar (ne naștem plîngînd), rîsul pare accidental și ocazional. Îl asociem divertismentului și distracției, adică „dis-tragerii" de la lucrurile calificate drept grave și importante. Doar proștii – se spune – rîd fără motiv. Iar „serioșii" rîd foarte rar sau defel. Este rîsul desconsiderat de români? Și dacă da, ce-ar justifica, oare, o asemenea depreciere? Rațiuni economice? Religioase? Politice? Estetice?

Dincolo de umorile subiective sau individuale, zîmbetul și rîsul au o „față” publică, accesibilă imediat. Nicolai Hartmann, filosoful german, invoca existența unui „*ethos* al rîsului”, recunoscut în spaţiul comunitar. El presupune și *solidaritate*, şi *excluziune*, întrucît „se rîde cu cineva", ,,de cineva". În privința formei de exteriorizare, diferențele sînt de accent, tonalitate și intensitate; unii rîd vulgar, trivial, zgomotos, alții în modalități subtile, rafinate și inteligente. Funcție de acestea, deosebim lesne „omul de spirit”, ironic și educat, de cel grosolan, cioplit „din topor”.

O anume rezistență la umor și-ar putea avea cauze adînci, religioase. Cel puțin așa susțin autorii care au făcut din rîs o „problemă” de cercetat. Îi pomenesc în treacăt, pentru amatorii de sugestii bibliofile, pe Henri Bergson (*Le Rire*, 1920), René Voeltzel (*Le rire du Seigneur*, 1955), Paolo Santarcangeli (*Homo ridens*, 1989), Bernard Sarrazin (*Le rire et le sacré*, 1991), Theodor Baconschi (*Rîsul patriarhilor. O antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană,* 1996). Creștinismul nu stigmatizează rîsul în genere, nici nu-l încurajează. Iahweh, Dumnezeul Vechiului Testament, își rîde cu sarcasm de vrăjmașii neputincioși. Iisus însă, *Logosul* întrupat al Noului Testament, cel aspru batjocorit și persecutat, este incapabil să rîdă.



Unele din textele biblice disting rîsul batjocoritor și malițios, de cel măsurat și virtuos, ivit dintr-un nestăpînit simțămînt al bucuriei. Încurajat

de Creator, omul rîde „sănătos” și firesc. Criticii nu lipsesc. Apostolul Pavel repudiază vorba de ocară și gluma proastă (*Efeseni* 5,4). Origene va vorbi despre „făgăduința divină” a unui rîs viitor; cei ce plîng acum vor rîde mai bine într-un tîrziu. Spre deosebire de Tertulian, care admite că Dumnezeu ar fi fost capabil să rîdă, Vasile cel Mare – un alt teolog creștin important – amintește că Iisus nu ar fi rîs, cerînd credincioșilor să evite a cădea pradă ispitelor „rîsului diavolesc”. Prin rîs, diavolul caută să-l atragă pe om de partea sa. Și Cristos putea să rîdă, notează Petrus Cantor în secolul al XII-lea, doar că nu scrie vreundeva să fi făcut cu adevărat acest lucru.

Pentru creștini, așadar, rîsul nu este un păcat; culpabilă este doar greșita lui întrebuințare. Jorge, călugărul orb din *Numele trandafirului*, romanul lui Umberto Eco, otrăvește paginile unei cărți despre rîs atribuite lui Aristotel, ucigînd cititorii îndemnați de curiozități păcătoase, nelalocul lor. Se temea, de bună seamă, că propagarea unor idei favorabile rîsului ar putea abate lumea creștină într-o direcție păguboasă, populată de eretici, nebuni, clovni și bufoni. Creștinismul sancționează rîsul în biserică, dar și luarea în batjocură a celor sfinte. Repudiate sînt, totodată, ocaziile care încurajează ne-seriosul: serbările galante, jocurile amuzante, petrecerile carnavalești.

Privind lucrurile de la distanță, s-ar spune că disponibilitățile umoristice nu par distribuite egal la toate popoarele. Prejudecăți gata-înrădăcinate afirmă că meridionalii (grecii, italienii, spaniolii) trec mai curînd drept veseli și zîmbitori, că nordicii sînt reci și fataliști, că francezii par ludici și frivoli, iar nemții – antipatic de serioși. Evreii au o sărbătoare a veseliei (Purimul), ocazie cu care spun glume,

beau vin și poartă măști. Este „rîsul de pe urmă” al celor altădată persecutați, deportați, umiliți. O ciudată lege a „celor șapte dinți din față” îi obligă pe chinezii din serviciile publice să zîmbească oricărui petent, descoperindu-și larg dantura, sub amenințarea unor sancțiuni draconice.

Sîntem oare noi, românii, insensibili la rîs? N-aș spune. În momentele dificile, umorul și ironia s-au dovedit salvatoare. Gluma, poanta, bancul, aluzia fină, epigrama ascuțită au condimentat pe timpul comunismului mare parte a strategiilor subversive. Românii au făcut – și fac încă – „haz de necaz”. Practică un umor „negru”, amestecat. Chiar dacă vremurile pe care le traversăm par să fie... de tot rîsul, omul de pe stradă este cum îl vedem zi de zi – trist, îngîndurat, pesimist.

Ospitalitate și toleranță

Promovînd o legislație cît se poate de permisivă, centrată pe respectarea întocmai a drepturilor omului, Franța a asimilat în ultimele secole comunități întregi de străini. Unele s-au sincronizat mai ușor cu exigențele țării gazdă, altele au rămas fixate în rigorile și stereotipurile propriilor culturi. Avem, în fapt, mai multe Franțe: una a autohtonilor, alta a noilor-veniți. Și aceasta din urmă este, la rîndu-i, mărunt divizată. La periferiile marilor orașe s-au ivit enclave de alogeni, care pretind să funcționeze după reguli diferite, altele decît cele familiare țării care i-a adoptat. Retardate istoric, anumite culturi se împotrivesc fățiș civilizației pentru care, paradoxal, au optat. De aici, mulțimea de conflicte și tensiuni – unele cu deznodămînt nefericit. Tragicele evenimente de la Paris par să reconfirme o realitate: Franța a devenit victima propriei deschideri și a propriei generozități, tradusă prin dorința de a acționa *politically correct*. Care ar trebui să fie relaţia optimă cu *străinul*, cu *celălalt*, cu *departele* nostru apropiat? De ospitalitate necondiționată? Toleranță? Refuz?

O reflecţie asupra ospitalităţii astăzi, crede Jacques Derrida, ar trebui să vizeze, între altele, „posibilitatea unei delimitări riguroase a pragurilor sau a frontierelor dintre familial şi nefamilial, dintre străin şi non-străin, dintre cetăţean şi non-cetăţean, dar înainte de toate dintre privat şi public, dintre dreptul privat şi dreptul public”. Etimologic

vorbind, „ospitalitatea” vine din latinescul *hostis*, care desemnează totodată „prietenul”, *oaspetele*, dar şi „străinul” perceput ca *ostil*. *Hostis* este şi *ostaticul*, cel luat drept gaj. Ce presupune a fi ospitalier? A fi deschis, generos, disponibil, a-l întîmpina pe celălălt cu bunăvoinţă şi respect, a oferi fără să ţi se ceară. Ospitalitatea este presupusă în dialectica *darului* (dăruirii), pe care se întemeiază generozitatea şi filantropia. Putem vorbi de ospitalitate în sens absolut, necondiţional, dar şi despre ospitalitatea relativă sau condiţională.

În ordine speculativă, Kant pune bazele dreptului cosmopolit asupra „ospitalităţii absolute” sau universale. Aceasta înseamnă „dreptul unui străin de a nu fi tratat cu ostilitate la sosirea pe un alt teritoriu”, atît timp cît se comportă „civilizat”. Dreptul oferit străinilor nu se poate extinde dincolo de condiţiile impuse de găzduitor. Inospitalitatea se opune dreptului natural, chiar dacă este practicată de state pretins civilizate. Ospitalitatea ar fi, aşadar, una din virtuţile civilităţii, care ne îndeamnă la respect şi bunăvoinţă faţă de semeni. În principiu, ea trebuie sustrasă calculelor şi condiţionărilor meschine.

Pentru filosoful german, relaţia dintre gazdă şi străin este de natură juridică. Chiar şi atunci cînd este bine primit, *străinul rămîne mereu un străin*. Datorăm *în principiu* ospitalitate, dar aceasta este condiţionată de reguli şi legi. „Antinomia ospitalităţii” pune în conflict insolubil *legea* ospitalităţii nelimitate şi *legile* curente ale ospitalităţii, care stipulează drepturi, obligaţii şi responsabilităţi, atît pentru gazdă, cît şi pentru străin. Acceptarea în toate împrejurările a Legii necondiţionale înseamnă asumarea şi tolerarea „fără-de-legii”, a bunului-plac, situaţie în care străinul însuşi

îşi poate impune norma, chiar stînjenitoare, restrictivă sau represivă. Deşi abandonează *principiul* în favoarea *regulii*, ospitalitatea condiţională pare a fi singura funcţională.

Situată în tradiţie nietzscheană, critica filosofică a ospitalităţii vede în aceasta simptomul unui voinţe de putere atrofiate sau a unui cronic deficit de vitalitate. Barbarii, nomazii sînt agenţii activi ai schimbării, promotorii noului, suflul dinamic al civilizării. Ospitalierul, în schimb, disimulează în aparenta bunăvoinţă spaima de celălalt, teama de a fi cucerit şi deposedat. Ospitalitatea lui este resentimentară. Neputinţa de a se impune prin forţă duce la simularea artificială a bunăvoinţei şi la resentiment. De aceea, ospitalitatea este oferită de cei slabi pentru a atenua agresivitatea virtuală a celor percepuţi ca puternici; ea camuflează propriile frustrări şi complexe. Este, poate, şi motivul pentru care ţările „mari", cu vocaţie imperială, n-au făcut caz decît arareori de ospitalitatea lor. Ospitaliere şi tolerante sînt doar popoarele mici, scria Emil Cioran în tinereţe, naţiunile lipsite voluptăţile puterii şi ale cuceririi – singurele "virtuţi" care le conferă superioritate şi destin istoric.

Dacă starea naturală îi îndeamnă pe oameni să răspundă la violenţă cu violenţă, etica de tip creştin va propune o cenzurare şi o sublimare a instinctelor în favoarea dispoziţiei binevoitoare, centrată pe iubirea aproapelui ("iubeşte-l pe aproapele tău ca pe tine însuţi!"). Max Scheler răstoarnă aceste argumente, arătînd că numai omul poate răspunde la ură şi agresivitate altfel decît cu aceeaşi măsură. Specificitatea lui este dată şi fortificată de *omenie,* virtute care îi conferă distincţie printre fiinţele vii. Ospitalitatea nu vine dintr-un deficit de putere sau de voinţă, ci dintr-o bună educare a felului de a fi. Ea converteşte

suspiciunea şi violenţa în încredere şi generozitate, devenind *modus vivendi*, premisă şi constantă a socializării.

Un act de ospitalitate nu poate fi decît „poetic”; adevărata ospitalitate este necondiţionată – spunea același Derrida. Cînd este fixată în norme restrictive, ea se transformă în ceva derivat. Forma ajustată a acesteia poartă numele de toleranță. În timp ce ospitalitatea are aparență poetică, toleranța este… proză, și nimic în plus.

Dacă ospitalitatea ideală exclude in principiu condiționările, *toleranţa* recunoaşte diferenţa, o acceptă, dar îi raţionalizează şi reglementează funcţionarea. Tocmai de aceea este percepută astăzi ca o formă „rezonabilă” de compromis, făcînd posibilă coexistenţa paşnică a indivizilor și a grupurilor cu identităţi etnice, culturale, religioase eterogene. Latinescul *tolero* trimite la capacitatea de a suporta, a accepta sau răbda prezenţa celuilalt. Dicţionarele filosofice descriu toleranţa drept „maniera de a acţiona a unei persoane ce suportă fără a protesta o atingere a drepturilor sale, chiar dacă ar fi putut să o reprime”; „maniera de a acţiona a unei autorităţi ce acceptă deschis, în virtutea unei obişnuinţe, o anume derogare de la legile sau reglementările pe care este însărcinată să le aplice”; „dispoziţie a spiritului sau regulă de conduită constînd în a lăsa fiecăruia libertatea exprimării opiniilor, chiar atunci cînd nu le împărtăşeşti”.

Toleranţa înseamnă îngăduinţă, acceptare, acord, aprobare a diferenţei, chiar dincolo sau mai presus de preferinţele şi opţiunile proprii. Aceasta se obţine prin gestionarea în comun a drepturilor civice şi a libertăţilor dobîndite conform propriului statut social. Discursul toleranţei disimulează în fapt tensiunea relaţiilor de putere structurate ierarhic; este discursul stăpînului, al majoritarului în raport

cu supuşii, cu minoritarii; este discursul celui puternic în raport cu cel slab.

Americanul Michael Waltzer (*Despre tolerare*, Editura Institutul European, Iaşi, 2002) identifică mai multe forme ale toleranţei: acceptare a diferenţei de dragul păcii; indiferenţă pasivă şi benignă faţă de diferenţa celuilalt; recunoaşterea de principiu a drepturilor celorlalţi, chiar dacă nu sînt şi aprobate cu sinceritate; deschidere spre ceilalţi, însoţită de curiozitate şi respect; aprobarea entuziastă a diferenţei, văzută ca o formă de etalare a creaţiei, de îmbogăţire sub aspect moral şi cultural. Pluralitatea, diversitatea sînt tot mai prezente în comunităţile mari, deschise, în regimurile structurate democratic. Spiritul de toleranţă face posibilă coabitarea grupurilor eterogene. Intoleranţa, în schimb, este sursa previzibilă a conflictelor de tot felul.

Jean-Bernard Restout (1732-1797),
Philemon și Baucis oferind ospitalitate lui Jupiter și Mercur

Ospitalitatea și toleranța sînt administrate funcție de felul în care este perceput străinul. În vremurile noastre, se invocă *legi ale ospitalităţii* de felul celor formulate de Pierre Klossowski (*Les lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris, 1995), care prescriu cadrele acceptării celuilalt. Astfel de reguli devin caduce şi ineficiente dacă termenii „contractului" sînt încălcaţi prin extensie unilaterală, fie de către gazdă (stat, conducător, stăpînul casei, proprietar), fie de străin (imigrant, exilat, nomad, minoritar). Excesul de restricţii primejduieşte libertatea, facilitînd soluţii represive; absenţa lor încurajează „fără-de-legea", subversiunea şi violenţa. *Xenofobia* este urmarea unor astfel de interpretări abuzive.

În a sa *Etică postmodernă* (Amarcord, Timișoara, 2000), Zygmund Bauman distinge două tipuri umane specifice vremurilor de acum: *vagabondul* şi *turistul*. Aceștia circulă ca *străini* în spaţii populate de alţii. Vagabondul este un pelerin fără destinaţie, un nomad fără traseu prestabilit. Spaţiul traversat de el este imprevizibil, nestructural. Logica înaintării sale este aleatorie şi capricioasă, după noroc. Turistul, în schimb, face experienţa unui spaţiu raţionalizat, pe care îl parcurge strategic, premeditat. El are de partea sa toate cele necesare deplasării. Degajat de mizele cîştigului şi supravieţuirii, scopul călătoriei sale poate fi pur cognitiv sau estetic. Turistul converteşte ospitalitatea într-un concept funcţional, supus unei logici parteneriale, reciproc profitabile. El plătește cu anticipaţie ospitalitatea scontată. Preţul acesteia este proporţional cu valoarea investiţiei. În contrast cu acesta, vagabondul fură, cerşeşte, fraudează, deranjează. Mereu indezirabil, el va fi în consecinţă izolat sau rejectat spre traiectorii subterane, nocturne sau perife-

rice. Multe din frustrările și resentimentele sale se ivesc tocmai pe fundalul insecurității, al excluziunii și sărăciei.

Tiparul agreat în luma civilizată pare a fi cel al turistului. Locurile frecventate de acesta, popasurile sau obiectivele de vizitat sînt previzibile și transparente. Spaţiul public alocat lui este sistematizat în detaliu, spre a-i face sejurul plăcut şi reconfortant. Intrat în „reţeaua" organizată special, el oferă bani, bun-simţ şi respect, primind în schimb atenţie şi ospitalitate, nemaifiind obiectul vreunei discriminări.

Există şi un *sens cultural* al mobilităţii, oarecum diferit de cel comercial sau de cel turistic. Circulaţia în sens cultural poate exclude mişcarea sau deplasarea, căci există şi un nomadism „static", imobil. Poţi fi în Europa (european) *din afara ei*, după cum poţi fi *în afara ei* din interior, prin propria izolare sau refuzul valorilor consacrate şi recunoscute ale acesteia. Enclavizările voluntare, separatismul „la interior", izolaţionismul arbitrar, dictat de voinţa de a impune găzduitorului sau majoritarului propria identitate devin astăzi surse ale unor conflicte radicale. În aceste condiții, se cuvin rediscutate atît legile ospitalității, cît și limitele toleranței. Cum altfel să răspunzi agresivității fățișe, ostentației și obrăzniciei fără margini? Cum să întorci creștinește obrazul, cînd ești sfidat și batjocorit în chiar propria casă?

Ochiul și locurile

Un alt sens al puterii

La 1226, bolnav și aproape orb, Francisc din Assisi refăcea printre colinele Umbriei ultimul său „drum spre casă". Avea să moară la Porțiuncula, foarte aproape de cetatea natală, înconjurat de cîțiva dintre „frații" și „surorile" pe care îi legase definitiv jurămîntul monahal. Visase, împreună cu aceștia, să schimbe lumea, să o vindece de obsesiile bogăției și puterii nemăsurate. Vizați erau nobilii, regii vremii, dar și capii Bisericii de la Roma, care „uitaseră" parcă semnificația mesajului creștin lăsat lor spre administrare, exersîndu-și orgoliile discreționare, egoismul și lăcomia fără frîu.

Mesajul Sfîntului Francisc și al Sfintei Clara – prietena sa din copilărie – era curat utopic și idealist. În locul războiului, franciscanii și clarisele predicau pacea; în locul discordiei și înverșunărilor belicoase invocau binefacerile blîndeții și fraternității. O morală elementară, de bun simț, aducea în atenție lucrurile simple dar esențiale. Sensul vieții trebuia căutat nu în voluptatea de a agonisi, cît în mulțimea faptelor generoase. Ascultarea aproapelui, sărăcia, simplitatea, refuzul privilegiilor, umilința și egalitatea au fost temele favorite ale călugărilor care își asumaseră ca destin pelerinajul pastoral. Cum să te dedici întru totul celorlalți? Cum să fii cu adevărat „cel mai mic dintre cei mici" pentru a-i sluji? Se dorea, în fapt, întoarcerea la *ethos*-ul evanghelic originar, la *imitatio Cristi,* adică la modelul de viață ilustrat altădată de Cristos. Aceasta explică, poate, simpatia de care

s-au bucurat în timp fidelii ordinului pomenit, ramificat acum în toată lumea.

Am revăzut de curînd bisericile din Assisi dedicate Sfîntului Francisc. Începută la 1230, *Basilica Inferiore* a fost decorată cu frescele unor reprezentanți iluștri ai picturii italiene (Cimabue, Giotto, Simone Martini, Andrea de Bartoli, Cesare Sermei, Girolamo Martelli…), adăpostind cripta cu mormîntul părintelui fondator. Inaugurată nouă ani mai tîrziu, *Basilica Superiore* se dorește a fi o „icoană a Bisericii", descriind principalele scene ale istoriei creștine, dar și parcursul Sfîntului Francisc spre „patria celestă" care îi fusese destinată. O suită de picturi murale îl înfățișează în posturi conviviale, dialogînd cu oamenii simpli, predicînd săracilor, bolnavilor, celor fără de ajutor.

Liturghia colectivă de la ora amiezii, chiar lîngă mormîntul lui Francisc, era ținută în limba italiană de un român – fratele Ioan –, pe care îl știam de multă vreme, cînd se afla în slujba comunității franciscane din Moldova. O nouă misiune îl adusese la *Sacro Convento*, alături de alți trei călugări români, dintre care unul – fost student al meu. Am vizitat mănăstirea, curțile interioare, sălile de curs și de rugăciune, capelele și coridoarele răcoroase din subteranele edificiului, balconul cu priveliște fabuloasă spre dealurile Umbriei, biblioteca – frecventată cîndva de Ioan Petru Culianu, înainte de a-și începe consistenta sa carieră universitară în Occident.

Într-un fel, franciscanii populează o lume aparte, mai puțin cunoscută. Să spun, pentru cei nefamiliarizați, că liderul ordinului franciscan are funcția de „ministru general". Acesta însă nu este „șeful" autoritar din instituțiile laice. În răspăr cu înțelesul obișnuit, el este *mini*, fratele cel mic,

„slujitorul comunității”. Desemnarea „ministrului” nu este condiționată de greutatea cv-ului, nici de numărul cărților publicate, nici de jocul intereselor subterane, ci de încrederea pe care ceilalți o investesc în persoana sa. Pentru sine, „ministrul” nu cere favoruri; se obligă, în schimb, să dea totul semenilor. Întîietatea în provinciile franciscane o deține „provincialul”; el administrează treburile comunității, avînd totodată un ascendent simbolic printre „frați”, față de care este mai împovărat cu griji și responsabilități. Sediile în care funcționează minoriții, minoriții conventuali și capucinii (subdiviziunile ordinului) nu sînt fixate în orașe mari, cosmopolite, ci în sate și orășele. Călugărul obișnuit nu are bunuri, proprietăți sau averi; doar o valiză cu cărți îl însoțește pretutindeni.

Interior *Basilica Inferiore*

Interior *Basilica Superiore*

Risipiți pe toate continentele, în locuri dintre cele mai neprietenoase, franciscanii transmit mesaje de pace și armonie. Dacă lumea este creația lui Dumnezeu, trebuie să vedem în fiecare lucru *semnul*, *urma* sau *efigia* Creatorului. Natura însăși este îndumnezeită. O tradiție filosofică de cea mai bună factură s-a întreținut în acest spirit. Bonaventura, Duns Scotus, William Ockham sînt doar cîteva din vocile autorizate ale filosofiei franciscane. Chiar și astăzi, formația teologică a novicilor presupune studiul filosofic prealabil, bine sistematizat, pe durata a trei ani. Scopul final al unei astfel de educații? Grija față de semeni, prin apropierea de Dumnezeu.

Assisi este orășelul care a schimbat din temelii înțelesurile cu privire la putere și la gestiunea acesteia. Puterea conducătorului stă nu în posibilitatea de a-i domina, controla și manipula pe ceilalți, cît în aceea de a-i proteja sau ajuta. Importante sînt nu funcțiile vremelnice, cît ocazia pe care ți-o dau acestea de a fi, în chip necondiționat, „la dispoziția" sau „în serviciul" comunității. Cît de utopice și neverosimile par aceste idei în lumea noastră…

Preliminarii culturale europene

Există locuri care, odată vizitate, îți epuizează întreg interesul, nemaiispitindu-te în vreun fel. Sînt „de unică folosință" – cum se spune. Altele însă, de la noi sau de pe aiurea, te urmăresc oricînd cu aceeași nostalgie. Cetățile italiene, de pildă. Dacă ai pășit la un moment dat pe străzile Orașului Etern, nu vei ezita să revii cu prima ocazie. Eliberate de complexele provinciale, Veneția, Padova, Siena, Pisa, Florența, Napoli, Palermo te atrag deopotrivă, etalîndu-și cu grație ofertele istoriei, culturii și naturii care le răsfață, inimitabil, pe fiecare în parte.

Întîmplarea a făcut să revin în Umbria, la Perugia, după 15 ani. Ca și Toscana vecină, cu exuberanta Florență și parfumu-i renascentist inconfundabil, regiunea din centrul „cizmei" italiene este ținta favorită a turiștilor veniți din toată lumea. Ambele ținuturi fuseseră populate, mult înaintea romanilor, de către etrusci, neam cu origini incerte, însă pașnic, muncitor și inventiv. O dovedesc vestigiile bine conservate, vizibile în interiorul vechii cetăți perugine. Semeața redută fortificată, cu ziduri din piatră și cărămidă, este construită pe umerii unei coline înalte, cu scopul a-i izola și proteja pe locuitori. De jur-împrejur, uriașul amfiteatru urban oferă o perspectivă generoasă, obturată la orizont doar de cîteva dealuri aflate la o depărtare de 20-30 kilometri.

La prima vedere, centrul istoric al orașului pare neschimbat. Cu certitudine, elanul „ziditor" al edililor de aici

se dovedește mult mai temperat decît cel exersat în ținuturile carpato-danubiano-pontice. Primarii de la noi i-ar putea suspecta omologii lor peninsulari fie de plafonare, fie de lene și nepăsare. Cum de nu au reușit încă să acopere asfalt uriașele dale de granit ale drumurilor vădit uzate de traficul trimilenar al carelor, cailor și oamenilor locului? Cum de nu au izbutit de atîta vreme să înlocuiască bordurile roase de timp cu altele, integre, bine proporționale și arătoase? Nici să tencuiască odată pentru totdeauna pereții igrasioși ai vechilor palate medievale sau zidurile bătrînelor campanile renascentiste? Nici să-i ungă îndestulător cu var lavabil și să-i izoleze termic definitiv? Nici să pună moderne termopane în locul geamurilor vulnerabile, din lemn cariat, prin care parcă bate vîntul? Nici să ascundă cu rigips bîrnele inestetice de susținere și scîndurile tavanelor istovite de apăsarea timpului? Nici să înlocuiască acoperișurile din țiglă arsă, înnegrite de ani, cu altele mai trainice, din tablă prospătă sau internită? Nici să lățească îndeajuns străzile prea înguste, pentru a putea trece în viteză mașinile coloanelor oficiale aflate în importante vizite de lucru?

Ei bine, un oraș fără *mall*-uri și borduri aliniate impecabil la sfoara fondurilor structurale candidează pentru statutul de Capitală Europeană a Culturii, 2019. Scopul, se știe, ar fi transformarea vremelnică a regiunii într-un fel de „centru al lumii” și atragerea milioanelor de turiști pentru fi răsfățați cu oferte culturale și artistice. Deși laudă inițiativele deja demarate (asocierea Perugiei cu orășelul Assisi, crearea unui *logo* comun și a unui *site* care promovează constant evenimentele în desfășurare), presa locală este încă sceptică în privința șanselor de reușită. Dacă Bologna, Florența, Genova au primit confirmarea în anii anteriori, concurentele de acum (Aquila, Veneția, Ravenna și Siena)

par a fi rivale la fel de serioase. Care ar fi argumentele consorțiului *Perugiassisi*? Pentru ce ar prefera un turist obișnuit cele două orașe umbriene în detrimentul Veneziei, bunăoară?

Există în Perugia o universitate prestigioasă (Universita degli Studi), numeroase biblioteci și muzee. Avînd o destinație exclusiv academică, primele ar aduce un gir simbolic, însă nu conteză decisiv în perspectiva unei mobilizări turistice de anvergură. Muzeele, în schimb, o pot face în măsură sporită. Pietro di Cristoforo Vannucci, zis și Perugino, este principalul *brand* artistic al orașului. Pliantele turistice indică locuri și semne ale trecerii sale. *Corso Vannucci* este numele principalei străzi pietonale, loc ideal de promenadă, flancat de catedrale, palate, magazine, bănci, restaurante, pizzerii și terase în aer liber. Aici se consumă anual Umbria Jazz Festival, Festivalul de Jurnalism și FestArch – destinat arhitecturii, socotite a fi evenimentele de anvergură internațională organizate de perugini.

Situată în apropiere de Catedrala „San Lorenzo" și Fontana Maggiore (sculptată între 1275-1278 de Nicola și Giovanni Pisano), *Galleria Nazionale Dell'Umbria* adăpostește operele unor artiști renascentiști de primă mînă: Arnolfo di Cambio, Duccio di Bonisegna, Gentile da Fabriano, Beato Angelico, Piero della Francesca, Orazio Gentileschi, Pietro Di Cortona. Expoziția retrospectivă dedicată lui Luca Signorelli (născut la Cortona, în apropierea Perugiei, la 1445), reprezentant ilustru al „școlii toscane", adună mulțimi de pasionați ai artelor vizuale. La mică distanță, găsești o capelă a Bisericii „San Severo", pictată pe jumătate de Rafael Sanzio (înainte de a pleca la Vatican, pentru a da culoare „Școlii din Atena"), pe jumătate de Perugino (1521). Nobile Collegio del Cambio are o alta, realizată de

același Perugino. Palazzo della Penna, ridicat în secolul al XVI-lea și transformat în muzeu, adăpostește opere ale lui Gerardo Dottori, reprezentant ilustru al futurismului italian, dar și cîteva lucrări ale lui Joseph Beuys, donate pe cînd se afla în trecere prin Italia. Locuri precum Porta del Sole, Pozzo Etrusco, Rocca Paolina, numeroasele biserici (San Pietro, San Damiano, San Francesco) oferă imagini asupra istoriei și culturii umbriene. Despre Assisi, despre Sfinții Francisc și Clara – născuți aici, despre Cimabue și Giotto – autorii frescelor care prefigurează Renașterea italiană – sînt multe de spus.

În 2020, după candidatura Perugiei, va veni rîndul Iașului. Un clasament preliminar care ierarhizează șansele orașelor românești nu ne este defel convenabil. Doar cu gîlcevi politicianiste, orgolii provinciale, plantații de *mall*-uri, drumuri desfundate, o bojdeucă și vreo două case memoriale de interes periferic – singurele pe moment accesibile – nu vom putea ieși în lume. Oricum, nu în lumea civilizată.

Colinele Atenei

Unele din întrebările stăruitoare care ne reţin atenţia la un moment dat îşi capătă răspuns doar „la faţa locului”. Are însă locul o „faţă” distinctă, accesibilă imediat? Şi dacă da, cum o putem surprinde în propria-i diferenţă? Este de presupus că multe din lucrurile aparent exterioare îşi pun amprenta asupra noastră, influenţîndu-ne atît felul de a gîndi, cît şi năravurile – bune sau proaste. Să luăm, bunăoară, clima şi relieful. Mixate fericit, pot fi vectorii decisivi de atmosferă. Aceasta explică de ce nordicii europeni par mai curînd „reci” şi distanţi, în timp ce locuitorii sudului trec drept afabili şi deschişi. Italienii, spaniolii şi grecii confirmă cu prisosinţă aceste din urmă evidenţe.

De ce m-aş feri să recunosc? Îmi place Grecia. Şi nu doar pentru că aici s-au născut zeii, miturile homerice, olimpiadele sportive, teatrul şi democraţia. Vechea Eladă este locul în care s-a ivit tragedia. O spune Friedrich Nietzsche, într-una din cărţile sale. Muzica de cor şi poezia lirică au întreţinut preţ de secole fiorul tragedian, cel cultivat asiduu în Teatrul lui Dionysos – în care se jucau piesele unor Eschil, Sofocle şi Euripide. Întreaga artă a grecilor ar pendula între „apolinic” şi „dionisiac”, între dispoziţia senină a plasticienilor (superficiali imitatori ai frumosului) şi înclinaţia muzicienilor pentru ritmuri febrile, răscolind instincte şi pasiuni.

Grecia este însă și patria filosofiei. De ce tocmai aici și-a găsit îndeletnicirea speculativă „pământul" privilegiat? O atare chestiune l-a preocupat cîndva pe Gilles Deleuze. Între gîndire și spațiul în care aceasta se produce trebuie să existe anumite afinități sau complicități. Pentru a le explica acțiunea reciprocă, francezul a inventat termenul de *geo-filosofie*. Filosofia – spune acesta – avea nevoie de un teritoriu prielnic pentru a se configura. Ce a găsit la greci? Un spațiu generos, o sociabilitate fără de rest, o anume plăcere a asocierii (transformată în atitudine mereu prietenoasă), un anumit gust al opiniei și al disputării elegante a adevărului. Hrăniți vreme de secole cu orgoliu imperial, grecii s-au imaginat întotdeauna ca ocupînd centrul lumii. Nu întîmplător, la Delphi, pe Muntele Parnas, lîngă Sanctuarul lui Apollo, au plasat *omphalos*-ul, ombilicul, centrul lumii, punctul de referință absolut.

Poate mai mult decît altceva, mă fascinează colinele Atenei. Spre deosebire de alte mari orașe (unele, celebre, ridicate neapărat pe șapte coline, ca și Roma, ori adăpostite în scobitura concentrică a dealurilor înconjurătoare), capitala Greciei își semețește culmile, ostentativ, în chiar inima urbei. Mai întîi *Acropole*, „stînca sacră", cu ruinele Partenonului, locul multimilenar al venerării zeilor. În preajma lor, grecii de astăzi devin triști și resentimentari. Pe la 1799, Lordul Elgin a detașat frizele templului antic și le-a transportat în Scoția, pentru a-și decora propria vilă. Ulterior, le-a vîndut către British Museum, la pachet cu una din cariatidele Erechteionului, luată și ea ca suvenir personal. Celelalte cinci piese, salvate de entuziasmul nemilos al colecționarilor, odihnesc protejate în spațiul Noului Muzeu al Acropolei, situat în imediata apropiere.

Tot în vecinătate se ridică *Stînca Areopagos* – cea de pe care ar fi predicat odinioară Apostolul Pavel, creștinîndu-i astfel pe atenieni. De la înălțimea ei se pot vedea grădinile și aleile Agorei, flancat de Porticul lui Attalos (important muzeu de antichități) și de Templul lui Hefaistos – unul din monumentele bine conservate. Cunoscută ca adăpost de taină al nimfelor (spirite ale copacilor, cîmpurilor, izvoarelor) și al muzelor (artei, muzicii și poeziei), *Colina Filopappus* oferă vedere spre Acropole și spre Marea Egee, departe, pînă la Portul Pireu. Pe unul din versanții stîncoși ai acesteia s-a descoperit o Peșteră a lui Socrate, probabil fără legătură cu realitatea, destinată mai cu seamă uzului fotografic nesățios. Într-o altă parte de oraș, *Colina Lykavittos* deschide privitorului o panoramă impresionantă, lăsînd ochiul să răzbată liber pînă spre curbura îndepărtată a orizontului.

De ce tocmai colinele? Poate pentru că, privind de sus și din depărtare, ochiul efasează involuntar detaliile neplăcute. Într-adevăr, nu vezi mizeria și sărăcia unei populații afectate de criză; nici străzile în care atenienii își scot la

vînzare lucrurile, cerînd prețuri derizorii; nici sutele de case abandonate de proprietari; nici clădirile începute, dar neterminate; nici protestele care se înmulțesc zi de zi, cu o violență sporită. Grecii de astăzi trăiesc încă din ruinele trecutului; un trecut de care par să se fi rupt, fără a uita să-l exploateze în folosul lor.

Mici diversiuni în peisajul plat, redute naturale de observație, culmi ușor accesibile prin înaintare și învăluire spirală, colinele au oferit atenienilor locul cel mai nimerit de reculegere și de contemplare. Ele dau posibilitatea de a scruta în voie depărtările, oferind privirii cea mai largă perspectivă. Așa îmi explic de ce filosofia s-a putut ivi tocmai aici…

Narcisismul generalizat

Între gadgeturile moderne, două ne reţin cu prisosinţă atenţia: telefonul şi aparatul de fotografiat. Livrate separat, ori reunite în unul şi acelaşi ustensil, au devenit strict necesare. În absenţa acestora, lumea ni s-ar părea mutilată, strîmbă, prohibită de sens. Uzul lor cotidian satisface, neîndoielnic, trebuinţe presante. Compensează, în plus, dezechilibre sau întocmiri deficitare: vindecă frustrări, atenuează complexe, maschează infirmităţi. Au devenit „proteze" indispensabile, prelungiri ale corpului, îndeplinind funcţii la fel de vitale precum digestia şi respiraţia – bunăoară.

Stăpînind prezentul şi imediatul, telefonul instrumentează urgenţele, controlează prin voce şi text situaţia. Odată accesat, suprimă instantaneu izolarea, face suportabilă singurătatea, „populează" locurile pustii. Avîndu-l la îndemînă, părem în siguranţă. Dat sau primit, apelul telefonic poate fi de ajutor: conversăm la distanţă, aflăm informaţii utile, sîntem la curent cu noutăţile, împărtăşim opinii şi impresii. Chiar aflaţi la vreun capăt al lumii, trimitem şi primim mesaje, socializăm, comunicăm, acţionăm. Telefonul ne ţine preocupaţi – acasă, pe stradă, la serviciu, la volan, în vacanţă.

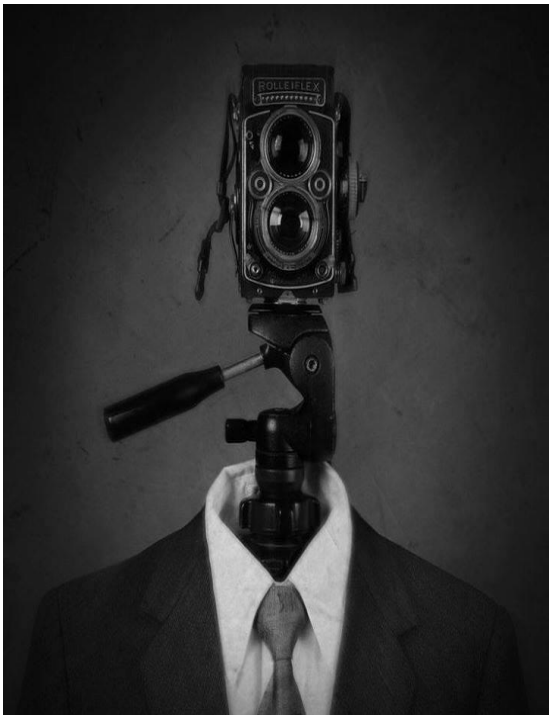
Inocent la început, aparatul de fotografiat a reuşit într-un tîrziu să modifice radical modul nostru familiar de percepţie a realităţii, dovedindu-se a fi un mijloc cu adevărat revoluţionar de captare a imaginilor şi de multiplicare

a acestora – calități sesizate de Walter Benjamin. Mînuirea lui nu presupune antrenarea de competențe speciale; este simplu de folosit și accesibil oricui. Ce-și propune oare fotograful? Însușirea obiectului exterior, confiscarea lui vizuală, „furtul" de imagine din mers.

Duplicat al realității, fotografia este, între altele, „priză" nostalgică a acesteia, experiență imortalizată, miniatură a lumii, martor ai trecerii timpului, stimulent al reveriilor de orice fel. „Notiță" în imagini, fotografia „conspectează" fugar cele văzute; surprinde insolitul, selectează remarcabilul, excepționalul, crîmpeiele memorabile ale vieții cotidiene. Ea „documentează" cu precădere clipele de relaxare, de amuzament, ilustrînd cît mai convingător „starea de bine". Aparent realistă, fotografia idealizează și artificializează lucrurile, fragmentează lumea, reducînd-o sau condensînd-o la scară accesibilă. Este un surogat de trăire, oferind în anumite ocazii iluzia participării nemijlocite (Susan Sontag, *On Photography*, 1973).

Analiza filosofică a fotografiei făcută de Susan Sontag este valabilă și astăzi, chiar dacă lucrurile s-au mai schimbat. „Memoria" vechilor albume este substituită de alta, mult mai performantă, a calculatorului. Aparatele digitale și-au sporit exponențial posibilitățile. Spațiul virtual s-a deschis expunerii neîngrădite de imagini. Facebook pare astăzi locul privilegiat al „intimităților" publice și al jubilațiilor vizuale. Fiecare utilizator simte nevoia să se prezinte. Ex-punerea este obligatorie. Pozezi pe Facebook sau nu exiști. Entuziasmul frecventării platformei vizuale pare de netemperat. Accesarea de imagini creează dependență; aprecierile celorlalți flatează deopotrivă egolatria, narcisismul, stima de sine.

Nu știu dacă s-a făcut un top al „naturii” postărilor sau al temelor favorite întîlnite în fotografiile de pe Facebook. Predomină, dacă nu mă înșel, fotografiile domestice, de familie sau de cuplu. Leit-motivul acestora? Zîmbetul larg, sugerînd sau mimînd fericirea. O succesiune imprevizibiă de imagini aduce în fața ochilor mulțimi de iubiți îmbrățișîndu-se languros, miri și mirese ținîndu-se tandru de mînă, mame expunîndu-și triumfător odraslele cuminți, gospodine imortalizîndu-și performanțele culinare, domnișoare sorbind cu paiul tone de suc, căței și pisici cu miile, surprinse în dispoziții ludice de netemperat.



Fotografia de vacanță este și ea la mare preț. În spațiul *on-line*, circulăm, ne deplasăm, ne amuzăm, petrecem, participăm la festinul vizual oferit cu generozitate de ceilalți. Voyeurismul este generalizat. Fotografia este și mijloc de probă, și suport demonstrativ, cu valoare sentimentală sau de document. Colecționăm cu voluptate imagini, arhivăm amintiri.

Susan Sontag compara aparatul de fotografiat cu o armă, asemănînd posesorul acestuia cu un vînător obsedat să captureze „imagini-trofeu". Pînda insolitului, deplasarea grăbită, fuga de la un obiectiv turistic la altul suprimă răgazurile și momentele de respiro. Nu privim tablourile dintr-un muzeu, ci le fotografiem. Ne lipsește timpul. Amînăm plăcerile imediate. Privim fără să vedem. Surprindem instantanee spectaculoase, dar ne propunem să le „contemplăm" ulterior, pe ecranul calculatorului de acasă. Făcute de la lungimea propriei mîini, pozele *selfie* dovedesc oricui că ești bine și te distrezi. Privirea este inflamată astfel de imperativul convertirii în suvenir – nu unul intim, ci de împărtășit celorlalți.

Cînd sîntem în vacanță, ne-am dori să nu pierdem timpul. Cu toate acestea, vorbim îndelung la telefon, fotografiem cu disperare orice, ne risipim în gesturi inutile. Deprinși cu activitățile inerțiale, de zi cu zi, mimăm, în fapt, urgențe, inventăm false preocupări. Ce ar trebui să facem pentru a ne simți bine? Nimic. Da, da. Nimic.

Fotografii de arhivă

Nu sînt un admirator necondiționat al fotografiei artistice. Și asta pentru că suspectez artificiul, poza studiată, trucurile care edulcorează realitatea, efectele de lumină și culoare care dau impresia unui frumos căutat, deloc verosimil. Nu-mi plac, în genere, fotografiile seducătoare, ostentative, siropoase, etalînd fie o scenografie banală, previzibilă, fie personaje surîzînd teatral („ca la fotograf"), fie amestecate în una și aceeași rețetă. Sînt circumspect în privința acelor poze care mimează cu stîngăcie grația, bunăstarea și fericirea. Le socot „estetic-facile", întrucît par făcute neapărat să placă, să încînte, să flateze orgolii, stîrnind premeditat fantasme, complexe și invidii. Îmi plac, în schimb, fotografiile îngălbenite de timp, cele cu parfum nostalgic și alură de document.

S-a întîmplat să văd recent, în aceeași lună, la interval de doar cîteva zile, două expoziții de fotografie mai pe gustul meu – una la Paris, cealaltă la Iași. Centrul „George Pompidou" a oferit vizitatorilor o cuprinzătoare retrospectivă dedicată lui *Henri Cartier-Bresson*, figură emblematică a fotografiei secolului al XX-lea, pionier al fotojurnalismului cu amprentă artistică, supranumit și „Ochiul secolului" (Pierre Assouline). Aflată în organizarea Institutului Francez și a Centrului Cultural Ceh, expoziția itinerantă a cehului *Josef Koudelka* și-a propus ca temă agresiunea sovietică din 1968 și înăbușirea prin forță a "Primăverii de la Praga". Ce ar trebui să știm despre cei doi?

Pentru Henri Cartier-Bresson (1908-2004), actul de a fotografia este imprevizibil; el solicită în egală măsură capul, ochiul și inima. Sutele de imagini adăpostite de muzeul parizian recompun traseul profesional al francezului, începînd cu tentațiile suprarealiste din tinerețe, conflictul din Spania, Al Doilea Război Mondial, decolonizarea și „războiul rece". Începuse, de fapt, cu pictura. Între 1927-28 fusese elevul lui André Lhote. Tot atunci descoperă cartea ieșeanului Matila Ghyka despre „divina proporție și numărul de aur", lucrare decisivă pentru întreaga perioadă de formare. Împrumută de la André Breton ideea de „frumusețe convulsivă", pe care o aplică în practica fotografică de mai tîrziu. O imagine surprinsă de aparat trebuie să fie „explozivfixă" și „magic-circumstanțială". Adică? Să ofere percepția simultană (mișcare și repaos) a unui obiect, mizînd pe captarea lui întîmplătoare, spontană. Teoretizează conceptele de „moment decisiv" și de „tir fotografic", esențiale în selecția imaginilor relevante. Se evidențiază prin redarea unor aspecte inedite ale vieții cotidiene, dar și prin implicarea în cîteva evenimente contondente, mirosind a praf de pușcă. Este preocupat de imaginile puterii, de raportul om-mașină, de efectele societății consumeriste, traiul obișnuit al celor mulți. Cochetează cu politicile de stînga, aderînd la ideologia Partidului Comunist. În 1947, fondează agenția *Magnum Photos*, activă și astăzi. Ulterior, se consacră fotojurnalismului și reportajului. Îl fotografiază pe Gandhi cu puțin timp înainte de a fi asasinat. În 1975, vizitează România. Memorabile sînt instantaneele făcute în București, dar și cele surprinse în satele din Maramureș. Fotografiază impresionante adunări de partid, îl imortalizează pe Ceaușescu.

Brașov

Maramureș

CC al PCR - București

În tren (Henri Cartier Bresson)

Cariera artistică a lui Josef Koudelka (n. 1938) debutează la treizeci de ani, în august 1968, cînd a reușit să fotografieze asediului trupelor Tratatului de la Varșovia asupra țării sale, trimițînd apoi imaginile peste graniță. Biografiile lui Josef Koudelka și Henri-Cartier Bresson se intersectează la un moment dat. Fotografiile cehului au fost publicate în SUA de agenția Magnum Photos, a lui Bresson, în anul următor invaziei, fără a fi menționat numele autorului. Identitatea acestuia a fost deconspirată abia în 1984, cînd pericolul represaliilor la adresa familiei rămase în

Cehoslovacia a dispărut. Fotografiile lui Koudelka au devenit un simbol al luptei pentru libertate, fiind considerate lucrări clasice ale fotojurnalismului postbelic. Acestea redau cu realism sfîșierile, revoltele și tulburările unui popor aflat vremelnic sub ocupație străină. Și Koudelka a vizitat România, încă în anii ’60, preocupat să rețină chipuri expresive de țigani.

Josef Koudelka (foto: Lucian Muntean)

Realizate în alb-negru, imaginile expuse de cei doi artiști fotografi se sustrag regimului estetic familiar. Nu sînt frumoase – în sensul obișnuit; nu creează confort, nu bine-dispun, nu provoacă euforii și extazuri. Unele par banale, altele triste, cenușii, oripilante. Se adresează mai puțin ochilor și răsfățului vizual, cît „trezirii” sau „mobilizării” conștiinței. Sînt etice și mai puțin estetice. Privindu-le, asumi întreaga lor tragedie.

Cum ar trebui lecturate fotografiile cutremurătoare, obținute în vremuri neprietenoase, precum cele de război? Documentează istoria, educă suplimentar, explică scandalosul, ajută să înțelegem oroarea? Iată două din opiniile pe

care le consider avizate. Departe de a satisface capricii de suprafață, astfel de imagini ajung să ne bîntuie – spune Susan Sontag –, trezind amintiri de neuitat. „Fotografiile care surprind suferința și martiriul unui popor fac mai mult decît să amintească de moarte, de eșec, de victimizare. Ele invocă miracolul supraviețuirii. A urmări perpetuarea amintirilor înseamnă, inevitabil, a te angaja să reînnoiești și să creezi permanent amintiri – mai presus de toate, prin impactul fotografiilor emblematice. Oamenii vor să aibă posibilitatea de a-și sonda și împrospăta amintirile" (*Privind la suferința celuilalt*, Humanitas, București, 2011). Fotografia devine „urma" vizibilă a unei realități apuse, cu care sîntem – afectiv, cel puțin – solidari.

Fotografia nu rememorează trecutul, notează undeva Roland Barthes. Efectul produs „nu e acela de a restitui ceea ce a fost abolit (de timp, de distanţă), ci de a atesta că ceea ce văd a existat cu adevărat. Or, acesta este un efect de-a dreptul scandalos. Fotografia, de fiecare dată, mă uimeşte; o uimire ce durează şi se reînnoieşte, neobosită" (Roland Barthes*, Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Editura Idea Design, Cluj – Napoca, 2010).

Pot fi calificate drept „frumoase" acele fotografii prezentînd scene de cruzime și atrocități inimaginabile? Este firesc să cauți încîntare în spectacolul războiului sau al suferinței celuilalt? Chiar lipsite de aroma seducției imediate, fotografii de felul celor asumate de Henri-Cartier Bresson sau de Josef Koudelka satisfac cu prisosință alte rosturi: trezesc amintiri, deșteaptă conștiințe, uimesc încă prin insolitul, sinceritatea și, parcă, prospețimea lor. Poate de aceea sînt privite meditativ, discret, în tăcere.

E-identitatea și „dreptul la uitare”

Curtea de Justiție a Uniunii Europene a luat o decizie neobișnuită, cu finalități greu de cuantificat pe termen lung. Judecătorii onorabilului for din Luxemburg au fost de partea unui petent, cetățean spaniol, care a cerut ștergerea numelui său din ediția electronică a unui jurnal, pe motiv că speța litigioasă evocată în paginile acestuia – jenantă la momentul respectiv (1998) – fusese soluționată în favoarea lui, deci nu ar mai justifica semnalul mediatic. Chiar dacă inactuale, informațiile defăimătoare sînt încă vizibile pe Internet, putînd fi accesate de oricine, la o banală căutare. Asociată unui eveniment regretabil din trecut, dar soluționat ulterior, imaginea reclamantului pare să fi avut de suferit. Cine este în culpă și, prin urmare, obligat să remedieze situația? Publicația care a relatat scandalul? Gestionarii platformei *on-line* care depozitează datele? Sentința fără precedent obligă *Google* să șteargă referințele compromițătoare, legitimînd astfel un „drept la uitare” al tuturor utilizatorilor cu privire la informațiile postate în mediul virtual, *cînd* și *dacă* acestea afectează imaginea sau capitalul de prestigiu al cuiva.

Preocupată de consecințele unei atari decizii, presa din Occident s-a mobilizat în a-i evalua avantajele, dar și vulnerabilitățile. Într-adevăr, dacă am putea reveni asupra conținutului anumitor mesaje postate cîndva pe Internet, fie de noi, fie de terți, ne-am debarasa voluntar de toată

informația negativă, păstrînd doar ceea ce, de regulă, „dă bine" în ochii celorlalți. Spațiul digital ar deveni unul al simulărilor și al disimulărilor de tot felul – poate imorale în principiu, dar licite *de jure*. Cine ar dori să-și etaleze slăbiciunile sau viciile? N-am consimți, oare, „să fim luați" mai cu seamă drept virtuoși, deștepți și frumoși?

Internetul a devenit – fără doar și poate – spațiul privilegiat al construcției identitare. „E-identitatea" nu coincide însă cu cea reală. Narcisismul generalizat este, în fapt, cel care garantează în prezent succesul rețelei de socializare *Facebook* – locul favorit al intimității de grup, al *ethos*-ului compensator, al expunerii de măști și aparențe seducătoare. Contează „poza" de profil; ea arată cum vrei *să pari* sau *să fii văzut*. Opțiunile în privința mesajelor nu sînt definitive, cele mai puțin convenabile putînd fi șterse ori ajustate pe traseu. În agitația socializării „la distanță", persoanele și realitățile se cosmetizează, întreținînd un estetism idilizant care suprimă orice defect sau inconvenient. Proliferează adeziunile și aprecierile centrate pe anumite forme de interes; se ia atitudine, sînt susținute cauze, sînt promovate proiecte culturale, sociale și umanitare, se țes nebănuite complicități. „Cenzorii" platformei intervin arareori, pentru a minimaliza postările abuzive, îndeosebi pe cele cu un conținut evident licențios.

Ce s-ar întîmpla cu *Google* – confidentul nostru de zi cu zi – dacă am putea interveni în fluxul imprevizibil al informațiilor care ne privesc, reținîndu-le doar pe cele profitabile? Folosind egoismul ca „detergent" identitar, ne-am înfățișa aidoma îngerilor – fără pete, păcate sau cusururi. Ne-am elibera pe dată de trecutul apăsător, de

infernul amintirilor neplăcute, ștergînd cu buretele „urmele” nedorite, pe care le-am uita bucuroși.

Și *Wikipedia* – imensa enciclopedie virtuală (scrisă „din mers”, aleatoriu, superficial și fragmentar, de proprii utilizatori) – s-ar „schimba la față”. Biografiile personalităților ar fi epurate de indiciile care diminuează merite ori umbresc anumite calități. Numele de tristă notorietate, cazurile cu parfum penal, întîmplările jenante ar fi suprimate negreșit. Credibilitatea informației, și așa pusă la îndoială, s-ar compromite ireversibil.

Ce ar fi de făcut? Dreptul de a ne proteja viața privată intră în conflict – se vede – cu exigența libertății de expresie. Acceptînd să-și revizuiască unele conținuturi, Google riscă să-și piardă rolul de arhivă obiectivă, imparțială, iar Wikipedia – bruma de onorabilitate cu greu cîștigată în anumite țări. Transparența informațiilor ar fi și selectivă, și restrictivă. S-ar reveni, inevitabil, la cenzură, adică la o istorie de mult depășită. Scrupulul memoriei colective inalterate nu ar trebui substituit de pragmatismul conjunctural al uitării, chiar dacă pe moment avantajoase.

Cine poate fi protejat prin aplicarea unor proceduri de „ștergere” a datelor? Doar persoanele publice? Mulțimea de anonimi? Ce motive ar trebui considerate legitime pentru a justifica intervenția? Cine are căderea de a lua decizii? În prezent, doar un singur stat din SUA (California) aplică o lege „radieră”, permițînd tinerilor sub 18 ani să ceară eliminarea datelor personale neplăcute. Unele precauții sînt deja în uz și pe continentul nostru. Dacă n-ar exista restricții în privința difuzării de informații, instituțiile de credit – bunăoară – ar putea face publice amănunte despre solvabilitatea sau insolvabilitatea clienților, spitalele ar face

cunoscute fișele clinice ale pacienților, iar unitățile militare și-ar deconspira propriile secrete.

În unele cazuri, pînă și transparența poate fi păguboasă. Presa autohtonă parazitează cu sîrg informațiile *on-line* deja accesibile, „informînd" în detaliu cu privire la veniturile încasate de anumiți salariați, sugerînd în fundal fie că sînt exagerate, fie obținute nemeritat. Mai nou, Parlamentul dîmbovițean discută o lege prin care SRI-ul și-ar dori acces neîngrădit în memoria calculatoarelor personale. Bineînțeles, pentru a ne proteja. Identitate, memorie, uitare? Chiar așa. Să uităm?

Topografia „stării de bine”

A fi sau a nu fi … acasă

S-a întîmplat să ajung deunăzi la Chișinău, în „străinătatea" noastră cea mai apropiată, invitat fiind la un eveniment al filosofilor din universitatea moldovenească. Imediat după vamă, gropile din asfalt și zdruncinul de neevitat al mașinii m-au făcut să asociez drumurile străbătute cu cele de acasă. Gazdele noastre s-au întrecut în amabilități, invitîndu-ne în mai multe rînduri să ne simțim „ca acasă". Așa am și făcut, acceptînd pariul colocvial și prietenos al discuțiilor încropite pe tema „dialogului cultural între generații și integrarea europeană". La final, ne-am supus unui relaxat exercițiu de socializare culinară, petrecut la o cochetă *trattoria* din vecinătate, unde am fost serviți cu delicatese italiene, despre care meniul restaurantului preciza că sînt gătite „ca la mama acasă". Recurența aceleiași vocabule în contexte diferite m-a pus pe gînduri. Ce înseamnă oare a fi sau a nu fi… acasă? Nu cumva sîntem aici la voia interpretării?

Văzută de departe, chestiunea pare de natură… imobiliară. „A fi acasă" ar presupune situarea în mijlocul familiei sau în perimetrul propriei locuințe. Privită din alt unghi, problema lui „acasă" vizează mai curînd confortul sau disconfortul locuirii. Ea răspunde la întrebări de felul: Care este „locul" propriu al fiecăruia? Unde ne simțim cu totul nestingheriți sau „în largul nostru"? Cînd ne considerăm cu

adevărat „acasă”? Într-o accepțiune provizorie, „acasă” ar fi locul familiarității și intimității maxime, abstracția locativă a binelui absolut – ideal sau utopic.

Locuirea plăcută, comodă, fără griji, intră de multe ori în contrast cu cea stresantă și obositoare. În acest din urmă caz, ivocăm o „criză a locuirii”. Inadecvată este locuirea atunci cînd te afli la depărtare față de un spațiu socotit propriu, cînd acesta îți lipsește ori nu răspunde întru totul nevoilor și așteptărilor tale. Cu frumosul locuinței se ocupă arhitecții și designerii; de optimizarea locuirii se ocupă fiecare, după noroc și pricepere. Poate de aceea succesul nu este defel garantat.

Calitatea locuirii este dată și de natura situării față de propriile coordonate identitare. Există un „acasă” geografic; el trimite spre locul nașterii, spre casa părintească, spre ținutul natal. Un alt „acasă” indică ordinea temporală; privit retrospectiv, este timpul copilăriei, al inocenței începuturilor, al primelor prietenii. Apropierea de casă este resimțită de obicei în tonalități pozitive; depărtarea, înstrăinarea sau exilul, dimpotrivă, sînt resimțite dureros. „Nostalgia paradisului” pierdut și reconstituirea lui în amintire compensează întrucîtva deficitul afectiv. Prima se consumă ca întoarcere sau reîntoarcere la origini, pe cînd amintirea ne leagă sentimental de oamenii, locurile și lucrurile absente. În ambele cazuri, funcționează o subiectivă și selectivă „memorie a simțurilor”. Între acestea, gustul și mirosul (îndeosebi cele vizînd mîncărurile preferate) sînt aproape de neuitat.

S-ar putea invoca și alte moduri – să le spunem spirituale – de „a fi acasă”. Ești „acasă” în limba vorbită sau în cea a viselor de noapte, imposibil de cenzurat; ești „acasă” cu strămoșii tăi, cu tradiția acestora, cu credința pe care o ai

(fie moștenită, fie cea la care ai aderat ulterior), cu propria gîndire (cînd ești în concordie cu gîndurile tale); ești „acasă" în preocuparea favorită (în ceea ce știi să faci). În ultimă instanță, ești „acasă" cu tine însuți, dacă ești împăcat cu propriul sine.

Există și un „acasă" filosofic. Invocînd „drumul spre patrie" al omului modern, cel de parcurs spre recîștigarea identității pierdute, romanticii germani (Novalis, Hòlderlin) identificau filosofia drept remediu al rătăcirii primejdioase, fără țintă („filosofia este o nostalgie, un îndemn lăuntric de a fi pretutindeni acasă"). Ce înseamnă „a fi pretutindeni acasă"? A-ți asuma condiția nomadă, domiciliul flotant ori „statul în gazdă" ca vremelnic și provizoriu. În această privință, poți frecventa sau împrumuta ideile altora, față de care ai anumite afinități; te poți disloca după voie, chiar și simultan, în Grecia lui Socrate, în Franța lui Descartes ori în cea a Marchizului de Sade. Te distribui rizomatic, în rețele multiple și direcții imprevizibile. Ordinea asumată este una dezmărginită și cosmopolită. Devii „cetățean al lumii", unul pentru care „patria" rămîne o referință nostalgică, venerabilă în principiu, dar nu exclusivă și nici neapărat definitorie. Filosofic vorbind, „a fi pretutindeni acasă" poate să însemne depășirea limitelor, a frontierelor arbitrare, într-un elan favorabil gîndirii libere, lipsite de prejudecăți.

Mult mai gravă decît criza locuințelor este cea a locuirii. Cum tranșează românii problema lui „acasă"? Pragmatic, aș spune, și forțați de împrejurări. *Ubi bene ibi patria* – sintagma proferată în Antichitate de Cicero – este și acum valabilă. Românii sînt „acasă" acolo unde le este bine, chiar în străinătate sau exil. Unii simt nevoia să refacă periodic

nostalgicul și terapeuticul „drum spre patrie”, alții nu. Refuzul celor din urmă este oarecum justificat; răspund în felul lor unei țări care le-a trădat așteptările sau i-a abandonat. Au fost nevoiți să-și căute un refugiu îndepărtat, încercînd din răsputeri „să prindă rădăcini” pe sol străin. Unei etici a așteptării și resemnării i-au contrapus o alta, de conjunctură, a binelui imediat, care le dă cel puțin iluzia, dacă nu chiar sentimentul efectiv, de a se afla „acasă”. Însă nu puțini se simt străini în propria țară. Este cazul celor care încă nu-și găsesc „locul”. Nu de sfaturi moralizatoare ar avea nevoie, ci de susținere necondiționată, *aici* și *acum*. Se poate, oare?

Mediocritatea fericirii ?

Am urmărit, nu de mult, o discuție între doi filosofi. Vorbeau despre iubire. Primul, jucînd rolul „specialistului", susținea că numai omul superior, inteligent și rafinat este capabil de un atare sentiment (avînd privilegiul conștiinței faptului că iubește), în timp ce insul needucat, primitiv, ar fi cu totul inapt să cunoască iubirea în alt fel decît lăsîndu-se condus de impulsul propriilor instincte, fără putință de cenzurat. Argumentul contrar, formulat de preopinent, era că emoțiile nu sînt neapărat elitiste, că nu se educă în bibliotecă, prin lectură pedantă și studiu migălos. „Filtrul" amorului este, așadar, nici savant, nici livresc. Omul neinstruit ar fi capabil de iubire asemeni celui cultivat, ba poate chiar mai mult. Ceea ce este simplu și firesc în cazul celui dintîi, devine complicat și problematic pentru celălalt – de aici și mulțimea inadecvărilor la care se expune în viața de zi cu zi.

În același mod par a se tranșa lucrurile și în privința fericirii; unii reclamă o pretinsă competență în domeniu, oferind rețete de urmat, în timp ce alții o experimentează direct, nesocotind orice sugestie binevoitoare venită din afară. Experții improvizați sînt gata oricînd să livreze ghiduri care ne indică sursa și traseul fericirii, garantînd la termene precise cucerirea piscului mult visat. Nu voi invoca aici părerile lor; cei interesați de amănunte au la îndemînă *Cea mai frumoasă istorie a fericirii* (Editura Art, București,

2008), scrisă de francezii André Comte-Sponville, Jean Delumeau și Arlette Frage.

Cum se vede fericirea din perspectiva artelor vizuale? Poate fi „sistematizată” și convertită în imagini? Care este „locul” acesteia printre celelalte stări sau sentimente omenești? Etimologic, termenul invocat vine pe filieră latină; *felix, felicis* desemnează ceea ce este roditor, favorabil, aducător de noroc. Deși are aparența unei stări excesive, fericirea este asociată mai cu seamă calmului plăcut, bucuriei, mulțumii de sine. În absența unei definiții satisfăcătoare, a fost raportată frecvent la termenii opuși, care ar submina-o. Pictorii renascentiști (Giotto, Hieronymus Bosch) o asociază binelui și virtuții, denunțînd viciile – surse ale păcatelor și nefericirii.

Prin extrapolare, locul favorit al fericirii este Paradisul, cu grădinile sale îmbietoare. Drumul spre Cer este suitor, inițiatic, în trepte, dar efortul merită încercat. O *Grădină a Paradisului,* pictată în 1410, de un Maître de la Haute Valléee du Rhin, are toate atuurile frumuseții: ierburi verzi și înalte, flori colorate, pomi roditori (unul al „cunoașterii”, altul al „vieții), păsări cîntătoare, suspendate grațios pe ramuri. În interiorul zidurilor fortificate, cîteva domnițe acoperite de veșminte elegante se răsfață cu îndeletniciri aristocratice; culeg fructe, fac lectură, poartă conversații, se desfată cu armoniile sonore ale muzicii divine. Artistul insistă pe dulcea monotonie a plăcerilor spirituale, de care au parte – evident – doar cei virtuoși.

Dar și păcătoșii au un „paradis” al lor. În a sa *Grădină a deliciilor*, Bosch schițează o replică lumească a Edenului celest, descrisă în culorile păcatului și decadenței totale. Pictorul zăbovește cu cinism asupra conduitelor deviante

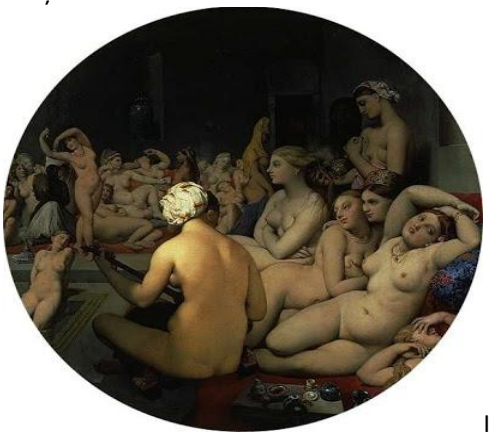
ale semenilor, sugerînd astfel că ispitele răului sînt inepuizabile, că scandalul și monstruosul au devenit ingredientele de neocolit ale unei vieți puse sub semnele risipei și destinului funest.

Începînd cu veacul al XVI-lea, pictorii recurg la soluția alegoriei. Fericirea este feminină, voluptuoasă, dezbrăcată și de haine, și de prejudecăți. Impunătoare în atitudine, ea beneficiază de protecția îngerilor, dar este pîndită amenințător de mai toate ipostazele răului. Uneori ia numele Fortunei (Norocului), împărțind cu generozitate din bunurile aflate într-un corn al abundenței, de care nu se desparte – așa cu se vede în alegoria lui Dosso Dossi, de la 1530. În lucrarea flamandului Frans Francken cel Tînăr (1615), fericirea e stăpîna lumii, lăsîndu-se în voia norocoasă a vîntului care umflă pînzele unei corăbii imaginare. O *Alegorie a fericirii* este semnată, la 1564, de Agnolo Bronzino. Postată fronal, în prim-plan, fericirea ia chipul unei femei viguroase, cu sînii dezgoliți, ținînd într-o mînă Caduceul lui Hermes (asociat prosperității și sănătății).

Există și o ipostază radicală a fericirii, inspirată de literatura mistică... În „Cappella Cornaro”, din Basilica Santa Maria della Vittoria (Roma), Gian Lorenzo Bernini sculptează *Extazul Sfintei Tereza* (1652), fixînd momentul în care aceasta moare săgetată de un înger, pentru a cunoaște postum bucuria întîlnirii și uniunii cu Dumnezeu. Moartea este o „plăcere dureroasă”, facilitînd „nunta” spirituală cu „mirele” mult-adorat.

Fericirea nu exclude însă banalitatea și firescul. O citim pe chipul *Odaliscelor* lui Boucher, în privirile frumoaselor din *Baia turcească* a lui Ingres, în ochii *Olympiei* lui Manet sau în erotismul personajului feminin din *Dejun în iarbă*, al

aceluiași. Decorurile pot fi și ele profane: grădina, parcul, malul unui rîu, plajele însorite, copacii înverziți, umbra acestora – toate menite să încînte simțurile. Fericirea înseamnă și nostalgia trecutului, dorul lumilor apuse, amintirea paradisului pierdut, dar și clipa trăită cu intensitate în prezent. Lenea contemplativă, plimbarea fără scop, jocul, dialogul convivial, dansul, beția, amorul intră într-o economie nescrisă a fericirii, dar surprinsă inspirat în lucrările artiștilor.



Ingres, *Baia turcească*

Aș spune că arta „umanizează” fericirea; o scoate de sub zodia rarității sau excepționalității, aducînd-o în cotidian și imediat. Sănătatea, bunăoară, este un indiciu al fericirii; o prețuiești cum se cuvine, din păcate, doar atunci cînd îți lipsește. În principiu, accesul la fericire nu este restricționat sau condiționat în vreun fel. El se face însă nu neapărat prin poarta prețioasă a erudiției sau a competențelor abstracte, ci pe cea de mijloc, medie, „mediocră” a simțului comun – nici vulgar, nici elevat.

Paradisuri artificiale

În majoritatea reprezentărilor picturale creștine, Paradisul capătă forma unei grădini a splendorilor. Din decorul verde-luxuriant nu lipsesc obișnuitele ingrediente ale sublimului: vegetația exuberantă, rîuri lin curgătoare, fiare sălbatice, păsări și insecte conviețuind fratern, plante și flori în toate combinațiile și culorile. Centrul acesteia este ocupat de arbori investiți simbolic. *Pomul vieții* și *Pomul cunoașterii* sînt, de departe, cei mai importanți. Celebrul „măr al discordiei" a atîrnat tocmai de acesta din urmă. Natura – se vede – este luată ca model sau etalon al perfecțiunii. Tocmai de aceea, textele sfinte cer să fie îngrijită și protejată. Pasaje din *Apocalipsa* (7, 3-5) formulează precauții „ecologiste" lipsite de orice echivoc: *Nolite nocere terrae, et mari, neque arboribus* („Nu vătămați pămîntul, nici marea, nici copacii...").

Filosofii – europeni și orientali – au condiționat puritatea naturii de suprimarea oricărei acțiuni corective menite a-i tulbura echilibrul sau a-i altera ordinea interioară. „Naturalitatea" naturii ar dispărea odată cu amenajările pripite, cu inserturile decorative stridente ori nelalocul lor. Naturalul este proiectat, astfel, drept contrapondere a artificialului. Lăsată „de capul ei", natura s-ar regenera frumos și firesc. Cel puțin așa credea Schopenhauer: „Cît de estetic se comportă natura! Orice colțișor, cît de neîngrijit și părăginit, lăsat liber – pe seama ei – oricît de mic, numai să fi rămas neatins de gheara omului, ea știe să-l împodo-

bească cu un gust desăvîrșit, îl acoperă cu plante, cu flori și tufișuri. Orice locșor, lăsat în părăsire, devine ca prin minune încîntător...” În lumea noastră, fervoarea urbanizării a fost susținută mai totdeauna de intervenții „în ordinea naturii” – unele blînde și plăcute, altele abrupte și distructive. Parcul și grădina apar astfel ca simulacre ale naturii, ca „paradisuri artificiale”, ca natură ajustată, îngrădită și sistematizată.

Reflecțiile asupra grădinii nu sînt lipsite de parfum speculativ. „Inventarea” acesteia – scrie Andrei Pleșu într-un studiu dedicat „pitorescului” – trebuie pusă în relație cu incapacitatea noastră de a înțelege cu adevărat natura: „Dacă am fi înțeles vreodată cu adevărat natura, n-am fi avut nevoie să inventăm grădinile... E prea multă *intenție* în orice grădină și, mai ales, o intenție prea omenească... Orice grădină, chiar și cea mai firească, e o afectare și, de fapt, o grimasă. Absolutul naturii e constrîns să devină rezonabil, iar ordinea ei – o poantă galantă”. Dacă există un „spațiul metafizic” privilegiat, acesta ar trebui calchiat – crede Pleșu – pe modelul ingenuității naturale; ea îți oferă posibilitatea de „a locui” firesc în peisaj, asumîndu-l total. Un atare concept al naturii mi se pare însă oarecum abstract și utopic. Chiar „brăzdată” de spontaneitatea vreunei idei, simpla perspectivă a pajiștii mîngîiate de vînt nu produce în chip necesar metafizică; surplusul de natură nu devine automat... cultură. Ai nevoie de o certă disciplină „edilitară” sau de o vocație a amenajărilor adecvate.

Arhitectura grădinilor, designul lor exterior mobilizează stiluri și interpretări distincte. Grădina orientală, de pildă, „imită” natura; cea europeană, în schimb, este natură „deturnată”, structurată după exigențe – spun criticii acesteia – superficiale și exterioare (picnicul, plimbarea, gimnastica

sau agrementul). *Ethos*-ul întemeierilor vegetale a fost la origine, se știe, unul regal. Parcurile au înconjurat, de regulă, marile castele și palate. Frumusețea florilor, vechimea și noblețea copacilor erau considerate semne ale nobleții și gustului rafinat. Alexander Pope, poetul englez, socotea la începutul secolului al XVIII-lea că „un arbore este un obiect mai nobil decît un prinț înveșmîntat de paradă". Asociat artei picturale sau picturii de peisaj, grădinăritul intră astfel în categoria îndeletnicirilor aristocratice, vrednice de respect.

Parisul și Londra au dat „Bătrînului continent" principalele tipare grădinărești. Rigide și austere, parcurile franțuzești schițează geometrii previzibile, simetrice, liniare, interesate parcă de supunerea naturii, de ajustarea ei forțată. S-a vorbit în cazul Franței despre „cartezianism" jardinier, despre sistematizare împotriva naturii, despre rigorism și raționalizare excesivă. Inspirate de organizarea grădinilor chinezești, parcurile Angliei sînt structurate mai degrabă pe calapodul imitației naturale. Capitala britanică are nu mai puțin de opt parcuri regale, însumînd mii de hectare, desfășurate în chiar inima orașului. Cred că este unul din motivele care o fac astăzi atît de atractivă milioanelor de turiști. Interesul grădinarilor englezi este de a imita naturalul, de a face imperceptibil artificiul. Formele curbe și serpentinele surclasează desenul liniar. Stilul de amenajare se transferă, pesemne, și în deprinderile celor care vizitează spațiile verzi, lacurile și peluzele vaste. Înclinația spre neregulat și nelegiferabil, spre exemplu, ar fi dat toleranța engleză și un anume gust al libertății (Nikolaus Pevsner), „independența în materie de gust, religie și guvernămînt" (George Mason).

Putem vedea în administrarea grădinii oglinda felului nostru de a fi? Rosario Assunto, autorul unei „filosofii a grădinii", propune să privim grădina ca model de libertate,

ca identitate de artă și natură, ca „peisaj interior” (natura ca imagine a gîndului; gîndul ca imagine a naturii), nu întotdeauna plăcut sau confortabil. Idilica „Grădină a Paradisului” din scrierile și reprezentările vechi este înlocuită astăzi de „anti-grădinile Infernului”, de imensele spațiile pustiite prin violență nejustificată, prin „viol” contra-naturii. Etica aristocratică a întemeierii, a sădirii și îngrijirii, face loc alteia, de esență plebee, a devastărilor și defrișărilor vinovate. În joc ar fi „ostilitatea față de frumusețe corelativă adorației utilului”. Trăim un timp care „produce pentru a distruge și distruge pentru a nu produce...”

Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor omenești*

În prefața la una din cărțile sale, italianul pomenit mai sus reproduce discursul lui Vannini Canzio, primarul Siennei, la o reuniune dedicată „artei grădinilor”, organizată

în chiar orașul său: „frumusețea și grația sînt lucruri ce aparțin trecutului, și în plus nu ne privesc; iar grădinile trebuie să înceteze de a mai fi considerate astfel, pentru a deveni spații deschise pentru mase”. Ca în multe alte locuri, și acolo ignoranța edilitară, aroganța modernizărilor cu orice preț exilează natura la periferie ori în mall-urile acoperite, cu aspect de seră, o concentrează în ghivece de afișat la ocazii, sau o sacrifică – pur și simplu – din scrupule utilitare. Să mai spun că piațeta centrală a Siennei – de forma unei găleți concave, pavată cu macadam – este cu totul rece și neospitalieră, alungînd trecătorii spre alte locuri, mult mai suportabile?

Din păcate, proastele deprinderi nu ne ocolesc. „Grădina Maicii Domnului” – cum inspirat a fost răsfățată România – este pe cale a fi defrișată, la propriu, de topoarele interesului îngust, mercantil. Ne-o dovedesc statisticile, chiar și cele recente. Avem motive să ne mîndrim?

Infernul dietetic

Dietele filosofilor

Pe la 1825, Anthelme Brillant-Savarin publica *Fiziologia gustului* – o carte care frapa tocmai prin ineditul temei chestionate. Socotită drept bizară de unii, redusă de alții la condiția unui stufos compendiu gastronomic, scrierea suspomenită aducea în atenție obișnuitele desfătări ale trupului – omise cu premeditare de studiile sistematice, cu pretenții de seriozitate, de pînă atunci. Filosof de formație, autorul nu-și propusese defel un excurs frivol. O sugera chiar subtitlul lucrării (*Meditații de gastronomie transcendentă*), omis inexplicabil în versiunea românească (Editura Meridiane, 1988).

Ce se înțelegea la vremea respectivă prin „fiziologie”? *Dictionnaire Littré* o prezintă drept „studiul care ia ca obiect, într-un mod filosofic și abstract, fenomenele vieții”. Este vorba, în fapt, despre o nouă sensibilitate, preocupată a deschide brește către cercetarea intimității și a satisfacțiilor mijlocite de simțuri în rutina cotidianului. Aceasta explică proliferarea în epocă a numeroaselor „fiziologii”, dedicate fie căsătoriei (Balzac, 1829), fie plăcerii (Paolo Montegazza, 1859), postului (Luigi Luciani, 1869) sau criticii (Albert Thibaudet, 1930).

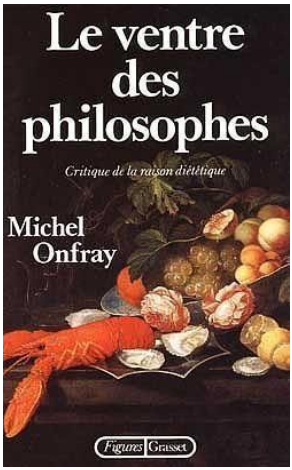
Brillant-Savarin era de părere că plăcerile simțurilor meritau aceeași considerație ca și jubilațiile rațiunii. Scrise într-o manieră degajată, cu frecvente inserturi narative și

anecdotice, textele francezului conțin reflecții despre gust, gastronomie, apetit, alimente, sete, băuturi, gurmanderie, digestie, obezitate, somn, vise, post și istovire… O suită de aforisme sintetizează liniile de forță ale unei posibile „științe" gastronomice: „Animalele își potolesc foamea; omul mănîncă; singur, omul de spirit știe să mănînce"; „Soarta națiunilor atîrnă de felul în care se hrănesc"; „Spune-mi ce mănînci și îți voi spune cine ești"; „Gurmanderia este un act al judecății noastre prin care ne manifestăm preferința pentru acele lucruri care sînt plăcute la gust, în dauna celor care nu au această însușire"; „Cei care fac indigestie sau se îmbată nu se pricep nici la mîncare, nici la băutură"; „Un desert fără brînză e ca o fată frumoasă cu un ochi lipsă"…

Care ar fi rostul invocării lui Brillant-Savarin? Acesta este primul care dă hranei, alimentației, o „dimensiune metafizică, chiar ontologică". Aprecierea aparține lui Michel Onfray, autorul unei scrieri despre *Rațiunea gurmandă. Filosofia gustului* (Nemira, 2001). Sustrasă derizoriului, gastronomia devine astfel o artă a desfătărilor gustative, iar bucătăria – emblema perceptibilă a comunității. Plăcerea de a mînca este naturală și solitară; plăcerea de a fi la masă este una socială și convivială, oferind indicii ale civilității, ospitalității și bunului-gust. Gustul, în fapt, este marea problemă.

Oare cum arată bucătăriile filosofilor? Au dietele lor un repertoriu aparte? Sînt cumva lesne de imitat? Este suficient să reiterezi rețetele culinare ale lui Hegel, bunăoară, pentru a gîndi și scrie la fel? Voi căuta argumente ilustrative tot la Michel Onfray. Apărută în 1989, *Le ventre des philosophes* (*Burta filosofilor*) se recomanda drept o „critică a rațiunii dietetice". Gusturile și practicile culinare se pliază

unui mod anume de a gîndi. Iată doar trei din exemplele invocate…



Henri Brispot (1846-1928), *Gurmandul*

Jean-Jacques Rousseau este de partea simplității. Autorul *Contractului social* promovează întoarcerea la natură și rusticitatea primitivă. Frustă și austeră, dieta sa pare de inspirație spartană, cazonă, ostilă oricărei inovații gastronomice. Mîncatul este justificat de exigența supraviețuirii, nu a plăcerii. În afara strictului necesar, totul este sursă a răului. Laptele, apa și pîinea compun triada alimentară perfectă. Gastronomia este o știință a inutilului și a luxului, un semn al decadenței și al gustului pervertit. Ce conține farfuria ideală? Lapte, ouă, verdețuri, brînzeturi, pîine neagră, vin roșu, „gros de să-l tai cu cuțitul”. Rousseau încurajează entuziasmul ieșirii la iarbă verde, promovînd ideea picniculului frust, nesofisticat. Cruzimea este urmarea consumării

de carne. Tocmai de aceea, copii trebuie feriți de o atare primejdie. Soluția lui Rousseau? Vegetarianismul.

Opțiunile lui Immanuel Kant, în schimb, nu erau tot atît de radicale. Experimentase starea de beție în tinerețe, însă nu-i păstra amintiri plăcute. Refuza berea, suspectată a fi cauza hemoroizilor, dar degusta la prînz un pahar de vin. În *Antropologia din perspectivă pragmatică*, descrie beția în termeni depreciativi („starea potrivnică naturii care constă în incapacitatea de a ordona reprezentările sensibile potrivit legilor experienței, în măsura în care această stare este rezultatul consumului excesiv de alcool"). Alcoolul are însă și părți bune: stimulează imaginația, dezleagă nodul limbii, sporește sinceritatea și fortifică sociabilitatea. Ingestia băuturilor „servește cherchelelii generale a meselor, cu deosebirea că bețivănelile cu bere duc mai degrabă la izolarea în vis și sînt deseori fruste, pe cînd cele cu vin sînt vesele, zgomotoase și de o spirituală prolixitate". În *Metafizica moravurilor*, Kant va glosa „Despre abrutizarea de sine prin folosirea nemoderată a plăcerilor sau a hranei", unde sancționează în principiu toate excesele. În privința meselor, Kant era previzibil; mînca trei feluri, la care adăuga brînză și unt. Prefera supa de carne, supa de orz cu fidea, peștele, folosind muștarul drept ingredient universal. Ca digestiv, la final, „trăgea o dușcă" de vin roșu îndulcit, încălzit și aromat cu coajă de portocală. Urmau una-două cești de cafea și, invariabil, pipa zilnică.

Friedrich Nietzsche includea nutriția printre artele frumoase, întrebîndu-se totodată dacă n-ar fi cumva posibilă o „filosofie a hranei". În *Gaya Scienza* (Știința veselă), critică bucătăria germană, socotind-o grea și lipsită de subtilitate. Ce mînca autorul *Voinței de putere* în 1877? La

prînz – decoct din plante (doar un vîrf de linguriță înainte de masă), două sandvișuri cu jambon și un ou, șapte-opt nuci cu pîine, două mere, puțin ghimbir, doi biscuiți. Seara – un ou cu pîine, cinci nuci, lapte îndulcit cu pesmet sau trei biscuiți. Ulterior, va descoperi gustul jambonului și al cîrnaților – scumpi însă și greu de procurat. Spre bătrînețe, optează pentru fructe, absente pînă atunci din alimentația sa, la fel ca și peștele. Critică sever băuturile alcoolice, îndeosebi berea, suspectînd-o a fi vinovată de „lenta degenerare a spiritului" teuton. Dieta lui Nietzsche este una a măsurii. „De fapt, pînă în anii maturității tîrzii, am mîncat întotdeauna prost…" – va recunoaște filosoful.

În problemele dietei nu ar trebui confundate nici teoria cu practica, nici idealurile cu posibilitățile. Precaritățile materiale sau de sănătate ale celor invocați și-au spus deseori cuvîntul. Calitatea unei vieți nu se măsoară totuși nici în proteinele acumulate, nici în caloriile consumate. Vegetarianul Rousseau a trăit 66 de ani, disciplinatul Kant – 80, iar neglijentul Nietzsche – doar 56. Oare cum s-ar fi scris istoria dacă Rousseau și-ar fi permis și altceva decît rețetele frugale, țărănești; dacă un Kant și-ar fi abandonat tabieturile culinare zilnice, repetate cu precizie de ceasornic; dacă un Nietzsche ar fi consumat în tinerețe mai multe fructe și, măcar la răstimpuri, o carafă de vin? Altfel, cu siguranță altfel…

Vinoteca speculativă. Critica gîndirii „treze”

Ca majoritatea disciplinelor de școală, și filosofia este parazitată de confuzii, inadecvări, prejudecăți. Două dintre acestea afectează întrucîtva părerile pe care și le fac cei ce o privesc din afară. În primul rînd, asocierea filosofului cu sfîntul (instanță morală infailibilă, exemplară), cu ascetul sau cu privitorul distant, superior, detașat de cele lumești. Apoi, identificarea filosofiei cu înțelepciunea – aceasta din urmă tradusă în termeni de măsură, prudență și cumpătare. Care sînt consecințele? Tot două: un portret antipatic, auster și plicticos al practicantului, văzut ca un personaj livresc, „inuman”, priceput doar în teorie, nu și în practică, dar și un portret anacronic al filosofiei, arondată conformismului excesiv, pasivității și cuminteniei gratuite.

O tendință tot mai evidentă astăzi este aceea de a apropia jocul ideilor de viața propriu-zisă. Coborîrea în concret sau în cotidian poate să li se pară unora a fi semnul unei regresii a gîndirii spre teme prea lejere, oarecum superficiale și frivole. Într-o ecuație a replierilor „vinovate” intră, fără îndoială, erotismul, arta, moda, sportul, bucătăria… Tratatelor de „gastrosofie” li se adaugă, în replică, tot mai curajoase incursiuni speculative asupra vinului. Se pun la cale congrese și seminarii despre vin (unul, organizat chiar la Iași, în 2011, s-a finalizat cu volumul apărut în limba

franceză, la Dijon, despre *Vie, vin și ordine monastice în Europa* – coordonat de Corina Panaitescu și Liliana Cora Foșalău), apar reviste specializate în *The Philosophy of Wine*, dar și autori care întrețin constant interesul pentru un atare subiect (englezii Cain Todd și Barry C. Smith, de pildă). Printre cele mai cunoscute *Filosofii ale vinului* – accesibile publicului român – aș invoca doar savuroasele texte ale lui *Béla Hamvas* (Editura Curtea Veche, 2013) și italianului *Massimo Donà* (Editura Art, 2010). Ce ne spun fiecare?

Spre deosebire de cartea lui Doná (teoretică, documentată exclusiv în bibliotecă), cea a scriitorului maghiar (publicată în 1945 și tradusă în multe limbi) oferă perspectiva degustătorului avizat, a insului preocupat îndeaproape de „ritologia vinului" și de „anatomia beției". Redau, în rezumat, cîteva din tezele susținute…

Dacă ochii și urechile se pretează mai degrabă unor „prize" ideatice abstracte, celelalte simțuri ne așază în chiar miezul vieții trăite. Gura este calea privilegiată de acces al plăcerilor gustative. Triada favorabilă „armoniilor" acesteia este compusă din *mîncare, băutură* și *tutun,* asimilate după reguli și ritualuri precise. Vinul este o „mască ieratică" pe care o poți scoate doar împărtășindu-te copios din pahare. În privința băutului, „există o singură regulă: *oriunde, oricînd, oricum.* Pentru timpuri serioase, oameni serioși și popoare serioase, atît ar fi de ajuns. Din păcate, astăzi se fac abuzuri de la această regulă". O lume tolerantă și permisivă se poziționează ostil alteia, austere și rigoriste. Care ar fi rădăcina tuturor balansurilor etilice? Ce susține o eventuală „anatomie a beției"? Dragostea – crede autorul –, și nu vreun viciu periculos, scăpat de sub control.

Pus să aleagă între beție și „mintea cea de toate zilele”, Hamvas ar prefera-o pe cea dintîi, deoarece „este începutul vigilenței propriu-zise. Începutul a tot ceea ce este frumos, măreț, serios, plăcut și pur în viață”. Aceasta-i trezia propriu-zisă, entuziasmul… „din care se nasc arta, muzica, dragostea și adevărata gîndire”. O *Via iluminativa* începe chiar în răcoarea pivniței, printre butoaiele pline și rafturile susținînd vechi sticle de vin. Béla Hamvas împarte popoarele după natura băuturilor preferate: unele influențate de vin, altele de rachiu. Primele (grecii, dalmații, etruscii, spaniolii, francezii, ungurii) sînt de partea bunului-gust, trăind deliciile „vîrstei de aur” a omenirii; celelalte, în schimb, sînt sortite îmbătrînirii și decadenței.

Care este vinul ideal, din perspectiva adevăratului cunoscător? Cel unguresc, „de Somló”. Iată și explicația, personalizată: „Deosebesc vinurile blonde (albe) şi brunete (roşii), şi apoi vinurile masculine (seci) şi vinurile feminine (dulci), deosebesc chiar vinuri de soprană, alto, tenor, bas, monofonice si polifonice, chiar simfonice. Dar mai deosebesc şi vinuri solare, lunare şi astrale. (…) Ei bine, vinul de Somló e acel vin solar, blond, masculin, baritonal dar simfonic, care conține uleiul celei mai înalte spiritualități creatoare, şi anume, dintre toate vinurile noastre, într-o unică puritate concentrată. De aceea, cred că – deşi toate vinurile sînt sociabile şi îşi dezvăluie adevărata ființă cînd se beau în companie – vinul de Somló este băutura solitarului. Este atît de plin de extazul uleiului creator, încît se poate bea numai într-o solitudine echilibrată, destul de adîncită şi absolut liniştită. (…) Vinul de Somló este vinul bătrînului, deşi toate vinurile montane mai serioase se potrivesc mai degrabă vîrstei de peste 40 de ani, decît tinereții. Este vinul

înţelepţilor, al oamenilor care au atins în cele din urmă cea mai înaltă formă de înţelepciune: seninătatea… În masca hieratică a vinului de Somló m-am simțit cel mai aproape de acea seninătate şi înţelepciune coaptă, de acea intensă beţie creatoare care a întemeiat această lume."

Scrisă în forma unei cărți de rugăciuni pentru atei (socotiți „săraci cu duhul"), pietiști și puritani, cartea lui Béla Hamvas denunță cu ironie ipocrizia și fariseismul celor care, deși sînt atrași de plăceri și le degustă pe ascuns, nu au curajul să o recunoască. Pietistul colecționează poze obscene în secret, bea lacom dar pe ascuns, pretinde ca omul să trăiască simplu, doar cu tărîțe și apă, hrănindu-se el însuși îndestulător. Puritanul, la rîndu-i, ar îmbrăca femeile frumoase în haine ponosite sau prost croite, ar înterzice veselia și rîsul, ar acoperi soarele cu un voal negru. „Terorismul" acestora trebuie contracarat cu subtilitate și umor. Tocmai de aceea există un singur leac potrivit pentru a le dejuca intențiile și proba adevărul, dincolo de orice mască – vinul. Singura certitudine, alături de Dumnezeu.

La filosofia del vino (2003), a lui Massimo Donà, face un inventar al reflecțiilor cu privire vin și la efectele – faste sau nefaste – ale acestuia. Care este elementul de legătură între speculația pură, sustrasă aburilor alcoolului, și vicioasa practică a băutului? *Măsura* – ne spune autorul –, doar că în chipuri diferite. Filosoful caută înadins măsura, recomandînd-o ca utilă și dezirabilă, în timp ce băutorul înrăit vrea numai să o depășească. Înțelepciunea diluată în vin va fi ilustrarea perfectă a ambiguității. Ea ne conduce dincolo de măsură, tocmai pentru a fi capabili să o… măsurăm cum se cuvine. Cartea sus-pomenită răspunde cîtorva întrebări: Ce păreri au filosofii despre vin? Dar despre

apă? Care sînt (dez)avantajele lucidității? Dar ale beției? În ce împrejurări starea din urmă ar fi de dorit, de ocolit sau de condamnat?

Grecii din vechime știau să prețuiască vinul, „nectarul zeilor", băutura lui Dionisos. O tradiție de inspirație pitagoriciană încuraja libațiile cu alcool, considerînd că ritualurile „îmbătătoare"oferă premisele oricărei meditații filosofice serioase. „Banchetul" descris de Platon este precedat de mese îmbelșugate și de îndelungi tatonări… oenologice. Dacă ar fi să ne încredem în mărturiile contemporanilor, Socrate a fost prototipul băutorului ideal; avea talentul de a bea fără a se îmbăta ori a-și pierde judecata. Alcibiade – unul dintre convivii săi la festinurile filosofice – afirma că nimeni nu l-ar fi văzut vreodată pe Socrate beat, deși nu părea să aibă vreo limită în privința consumului euforizant. Pentru bătrînul filosof, vinul și „conștiența" nu se excludeau din start. Dimpotrivă. Primul produce o stare de bine, cu totul stimulativă, favorabilă jocurilor de idei și discuțiilor aprinse, în timp ce luciditatea o amplifica indefinit.

Ce credea Socrate despre vin? Că dezvăluie adevărul, arătîndu-l pe om sincer, așa cum este, nu cum vrea să pară. Xenofon, unul dintre discipoli, rezumă opinia care legitima la vremea respectivă obiceiul degustărilor bahice: „Vrednic de laudă e bărbatul care, după ce a băut, știe să dea la iveală gînduri alese…"

Aristotel, în schimb, critică beția, deconstruind discursul ce încuraja reuniunile stropite în exces cu vin. Vinul te smintește, nu te apropie de adevăr. Sub influența lui, omul se schimbă și se schimonosește; timidul devine îndrăzneț, iar îndrăznețul – timorat sau melancolic. Afectați de beție, unii ori judecă prost, ori își pierd inevitabil

controlul. „De ce omul complet beat are impresia că totul se învîrte în jurul lui și de ce, abia ce și-a făcut efect vinul, nu reușește să distingă obiectele aflate la distanță? De ce omul beat care privește un singur obiect are uneori impresia că vede mai multe?" Băut peste măsură, vinul răstoarnă ordinea naturală, perturbînd mișcarea corporală și fluxul inteligenței. Dacă greșește, băutorul merită pedepsit, căci năravul său nu are scuză, nici justificare. Singura concesie făcută de Aristotel – folosirea vinului în scop ritualic, și doar atunci cînd nu duce la ebrietate.

În privința gusturilor pentru băutură, drumurile filosofilor par net separate; unii preferă „calea vinului" (cea bătătorită de Socrate și de emului săi), alții optează pentru „calea apei" sau a laptelui – după pofte și împrejurări. Plăcerea se opune astfel austerității, iar ebrietatea – sobrietății. „Să bei într-o companie veselă este unul din cele mai frumoase lucruri care au fost inventate" – scria Erasmus din Rotrerdam, autorul *Elogiului nebuniei.* François Rabelais își dedică principalul roman (*Gargantua și Pantagruel*) băutorilor inveterați, declarînd că s-ar simți nespus de mîndru dacă se va spune despre cărțile sale că „miros mai mult a vin decît a ulei". Lacomul Gargantua își arată întreaga disponibilitate pentru „laptele cel bun de toamnă" sau pentru „sucul de octombrie" – sursa tuturor bucuriilor juvenile. Utopiștii (Campanella, Th. Morus, Francis Bacon) văd în vin adevăratul remediu pentru boli și infirmități. Marx și Engels – profeții comunismului științific – practicau sistematic băutul, răsfățîndu-se îndeosebi cu vin și șampanie, împrumutate din recuzita aristocrației decadente, fervent criticate în chiar scrierile lor. Între filosofii-degustători din veacul trecut, să-i pomenim pe Sartre (care prefera berea și Pernodul),

pe Simone de Beauvoir (fidelă băuturilor tari), pe mai-cumpătații Heidegger și Gadamer – care nu refuzau cîteva pahare de vin înaintea discuțiilor metafizice din cabana montană de la Todtnauberg. Și Cioran – se spune – ar resimțit acut tentația alcoolului, mai cu seamă în tinerețe. O explicație a tentațiilor bahice excesive găsim la Gilles Deleuze: „alcoolismul nu apare drept căutare a unei plăceri, ci a unui efect. Acest efect constă în următorul lucru: o întărire extraordinară a prezentului".

Criticii băuturii sînt nu puțini. Pentru Montaigne, de pildă, „beția este un vițiu grosolan și dobitocesc". Kant și Rousseau stigmatizau desfrîul bahic, deși primul îl încercase în tinerețe, atunci cînd, nesocotind numărul paharelor îngurgitate, uita să refacă drumul drept spre casă. Duplicitar fusese Nietzsche. În *Nașterea tragediei*, bunăoară, elogia virtuțile beției dionisiace, însă Zarathustra, personajul său favorit, cel în care pulsa din plin „voința de putere", bea numai apă de izvor. Spiritul, ca și adevărul, se eliberează în apă, nu în băutura amețitoare, sursă a durerilor de cap.

Pentru vinosoful (iubitorul de vin) insistent, „măsura" măsurii este mereu tulbure sau încețoșată. Dacă gîndirea „trează" este centrată pe scrupulele clarității și certitudinii, cea „ambiguizată" etilic va fi supusă mai curînd ezitărilor, balansurilor imprevizibile și relativismului. Chiar așa, noi cu cine votăm?

Excesul smerit

Este de presupus că o cercetare asupra „fiziologiei" gustului ne va duce dincolo de artă. Preferințele noastre obișnuite exced binișor ariile delimitate de competențele strict artistice. Cîți nu caută frumosul, plăcutul, delectabilul și altundeva decît în locurile arondate etichetei sociale și sobrietății fără cusur? Dacă nu sînt înfrînate cumva de idealuri ascetice, simțurile – prin chiar funcționarea lor – au o predispoziție nativă pentru răsfăț. Plăcerile, de altfel, fie compensează un deficit, fie întrețin un mod de viață armonios. Servitul mesei, de pildă. A mînca și a bea... Au aceste verbe conotații estetice? Cîte satisfacții pot fi încercate pe suprafața unei simple farfurii sau în scobitura banalului pahar?

Inamicii artei gastronomice sînt nu neapărat foamea și setea, cît gustul îndoielnic, mobilizat în conceperea, prepararea și asortarea bucatelor. Avem însă noi, românii, cu ce ne lăuda? Există o tradiție venerabilă a bucătăriei, demnă de evocat? Poate fi redusă aceasta la o mitologie culinară care glorifică stereotip slănina afumată, micul și sarmaua? În privința bucătăriei autohtone, stăruie – se știe – prejudecata simplității. Deloc sofisticat, gustul românului pare situat la antipodul celui cizelat sau educat. Că lucrurile nu stau chiar așa, voi dovedi în rîndurile următoare. Vă propun să aruncăm o privire asupra uneia din narațiunile lui *Vasile Voiculescu*, pentru a ne convinge că, uneori, sîntem capabili de imaginație, rafinament și umor...

În *Chef la mănăstire*, autorul insistă asupra pitorescului care însoțește o inspecție organizată ad-hoc la una din mănăstirile moldovenești. Părintele Iosafat, starețul așezământului aflat în anchetă, îl întîmpină pe protopopul sosit intempestiv, „pe nepusă masă", chiar în deschizătura beciului. Solidar nevoilor obștii, întîi-stătătorul comunității monahale robotea alături de smeriții călugări la pitrocitul vinul, slujind cu evlavie printre butoaie („că Domnul nu stă în anume loc"). Cum flămînzeau de nevoie, s-au încumetat pentru început la niște... mizilic. Urmară bucăți de cascaval, ouă fierte tăiate felii, șunculiță afumată, frunzulițe de pastramă de ied, bulzuri de brînză, gogoloaie de unt proaspăt, ghiudem cu mirodenii, cîrnat trandafir – toate udate cu țuica făcută din livezile sfintei mănăstiri. În așteptarea „mesei adevărate", cucernicii părinți au gustat niscava sarmale de porc cu varză, mușchiuleț de purcel scos de la saramură și fript pe grătar, cîrnați „fragezi ca roua" și o mămăliguță nici pripită, nici vîrtoasă. La masa propriu-zisă, s-au rînduit ciorba de perișoare, sărmăluțe, mușchiuleț și costițe fripte, purcel la tavă pe varză călită și cartofi prăjiți, chiftele micuțe și pîrjoale late cît palma, cîrnați sfîrîitori...

Prima zi fusese dedicată porcului. O recunoscu „vinovat" chiar starețul. Planul său culinar se derula însă disciplinat, cu strictețe, fără nici o rezervă sau protest. A doua zi, ospățul s-a petrecut „sub zodia orătăniilor", a zburătoarelor: ciorbe și sosuri, fripturi pe cartofi, pe varză, în frigări, la tavă, la cuptor, rasoale cu mujdei, ficăței prăjiți, pipote, ouășoare de cocoș, piept de clapon. Pentru ziua a treia au fost sacrificate înotătoarele. Prin fața mesenilor defilau cumințI „somni bulbucați, crapi bortoși, știuci zvelte, mrene aurii, platici turtite, lini cu pieliță de șarpe, caracude, țipari,

raci, icre, scoici și melci, în tot soiul de gustări și înfățișări, ciorbe, plachii, marinate, rasoale, pe varză, umpluți cu stafide, cu ceapă, cu nuci, scordolele și pilaf de gîturi de raci, ghiveciuri la tavă, cu untdelemn grecesc, cu măsline de Volo, clăbuci de icre, stive de raci roșii, tziri și păstrăvi aduși de pe la mănăstirile surori. Ziua a patra zi a fost consacrată mielului, „în cele trei ipostaze ale sale: miel fraged de lapte, oaie și berbec, fie întreg, fie bătut, adică batal", cu toate anexele lor – creier, uger, căpățînă, fudulii –, transformate în drob, borșuri, stufaturi, mîncare de tarhon, măruntaie la frigare, mățișoare întoarse pe dos și spălate în zece ape, rinichi fripți, creieri prăjiți, limbi rasol, momițe și alte ghinduri în sos de vin, ochi de miel rasol cu hrean, fudulii trufașe („ca niște pepenași"), însoțite de salatele potrivite: păpădie, untișor, năsturași, creson, ceapă și usturoi verde, spanac, iar la urmă – clătite cu dulceață de vișine și gogoși, plăcinte învîrtite și poale-n brîu, cafea și, după plac, tutun aromat, frumos mirositor.

În privința băuturilor, regulile erau stricte. Vinurile trebuiau asortate felului principal: carnea de porc se cerea combinată cu băuturi mai aspre, care să topească grăsimea; la păsări se cuvin „vinuri sprințare, aripate, profir care să spumeze", vin alb sau rubiniu potrivite pentru fripturi grase și alivenci, baclavale și sarailii. Au fost sacrificate doar... „vreo trei soiuri de vin alb, vreo două de galben ca chihlimbarul și un roșu-aprins, cu ușor gust de busuioc". La pește s-a început cu un vin acrișor („ca să taie izul greu de mîl și baltă), urmat de altele mai vîrtoase, cu aromă de coniac. Pentru miel, alegerea fusese și mai anevoioasă, căci mielul, berbecul și oaia („cu izul ei de seu") cer băuturi diferite.

Pentru a împăca gusturile divergente și a evita discriminările involuntare, pe final au fost aduse la masă toate băuturile, lăsînd pe fiecare să-și aleagă soiul potrivit.

Proza lui Voiculescu contaminează de umor savuros. O hermeneutică îngăduitoare legitimează inocentul desfrîu culinar. Sfaturile superiorilor erau curat „îmbătătoare”: „Beți cu smerenie!”; „Mîncați, beți, dar nu uitați de Domnul!” Printre înghițituri, unul din călugări îngîna o duioasă cîntare bisericească, starețul îi ține hangul, portarul buciuma un ation, un alt părinte îngîna troparele Invierii, iar protopopul mormăia stihuri din prohod.

Vedem din pasajele evocate cum plăcerile trupului se amestecă nevinovat cu cele ale sufletului. Preocupat de lucrurile divine, călugărul nu le va nesocoti pe cele lumești. Vinurile și bucatele îi sînt indispensabile în economia mîntuirii. La fel și gustul. Ritualul ospățului este la fel de important ca și oficiul religios. Pentru omul smerit, totul pare permis. Inclusiv excesul. Să ne smerim, așadar...

Noua dezordine culinară

Se vorbește astăzi tot mai mult despre mâncare. Întrebări de felul „ce mîncăm?" sau „ce gătim?" disimulează în fapt o preocupare aproape obsesivă. Și asta nu doar în spațiile domestice. Posturile de televiziune livrează non-stop rețete culinare; proliferează emisiuni de inițiere în „tainele" gătitului, dar și *reality-show*-uri puse la cale în decorul bucătăriei ori concursurile pasionante de făcut maioneza. Pe de altă parte, editorii lansează mulțimi de cărți și reviste stimulînd pînă la paroxism imaginarul gurmand, în timp ce *site*-urile specializate în prepararea bucatelor se înstăpînesc nonșalant pe Internet. Sînt intens mediatizați bucătarii-vedetă, cum și vedete care, în fața camerei de filmat, mimează competențe culinare. În vremurile de azi, este *cool* și *trendy* să etalezi asemenea preocupări. Bucătarul este oficiantul unei „religii" la modă, consacrată burții și plăcerilor acesteia. Dar bucătăria, ce este? Edenul accesibil, replică miniaturală a Paradisului, „grădina" favorită a deliciilor lumești, sistematizată după capriciile omului pofticios. Ce vedem în centrul acesteia? Grătarul – templu profan, altar păgîn, dedicat juisărilor digestive și sațietății.

Fără a dramatiza artificial, aș spune ca sîntem martorii unei „noi dezordini culinare", care bulversează copios atît scrupulele estetice (gusturile), cît și pe cele antropologice (stilurile de viață), etnografice (vizînd specificul anumitor „bucătării") și de sănătate (cu privire la natura „ecologică"

sau nu a ingredientelor utilizate la gătit). Cîmpul tuturor disputelor este *corpul*, mai precis forma, integritatea și bună-starea acestuia.

Într-un ev al abundenței alimentare și consumului exacerbat, foamea rămîne doar un stimul gastronomic secund. Pentru mulți, astăzi, preparatul hranei este mai curînd un antidot al plictiselii. Tocmai de aceea, faptul de a mînca se asociază altor preocupări sedentare (conversația, cititul ziarului, privitul la televizor…). „Urmele" abuzurilor culinare se văd însă pe întreaga suprafață a corpului; la fel și cele ale austerității forțate. Obezitatea și anorexia sînt – spun medicii – extremele de evitat.

Unde ar trebui căutate motivele „dezordinii" tocmai evocate? În ce mă privește, am cîteva „suspiciuni". În primul rînd, „plătim" pentru de-ritualizarea gestului de a mînca. Dacă altădată acesta era perceput ca o formă de coeziune și solidarizare familială, astăzi pare să fi eșuat în rutină, prestație facultativă sau vinovată pierdere de timp. Cum să privim oare mîncatul „pe fugă", precipitat, din picioare sau în mers, a vreunui *sandwich* frugal? Aidoma unei mașini supuse uzurii cotidiene, corpul primește dozele necesare de combustibil pentru regenerarea energiilor funcționale.

„Democratizarea" opțiunilor alimentare poate fi o altă cauză a „desfrîului" gastronomic quasi-generalizat. Fiecare mănîncă ce vrea, cînd vrea. La aceeași masă, fie acasă, fie la restaurant, rareori găsești două persoane care să mănînce același fel. Valurile globalizării au pătruns adînc și în bucătărie. Mîncărurile autohtone sînt subminate de altele, venite din import. Frigiderul adăpostește nediscriminatoriu preparate cosmopolite. Micul, ceafa de porc și sarmalele

strămoșești se văd astăzi concurate serios de *shaorma* otomană, *gyros*-ul grecesc, *hot-dog*-ul american, pastele italiene, cîrnații nemțești, melcii și racii franțuzești, fasolea mexicană, creveții vietnamezi, fructele marine culese de prin mările Nordului.

O bună parte a discursului gastronomic recomandă asceza și cumpătarea. Nu-i rău. Pentru a împlini visul „tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte, nutriționiștii și dieteticienii severi recomandă penitența zilnică și înfrînarea. Mă irită însă altceva; „talibanismul" culinar agresiv ce predică stereotip mistica dietei și superioritatea idealului ascetic. Nu există alimente sănătoase, lipsite de *e*-uri. Consumîndu-le nesățios, ne împuținăm voluntar zilele. Postul, abstinența, pe de o parte, apa, fructele și legumele – pe de alta, sînt oricînd alternativele inspirate. Mitologia „naturalității" vegetale este contrapusă celei a „toxicității" carnivore. Gurmanderia este astfel stigmatizată. Mîncatul este perceput ca un păcat mortal, iar nefericitul pofticios, lacomul incurabil, trebuie grabnic reeducat și adus pe calea cea bună.

Noua dezordine culinară este, în fapt, un conflict al gusturilor și alegerilor. Gastronomia nu trebuie exclusă din rîndul practicilor culturale și comunitare, nici ostracizată arbitrar. Oferă, înainte de toate, indicii asupra identității fiecăruia. Sîntem, adesea, *ce* și *cum* mănîncăm. „Rețetele", aici, se dovedesc vulnerabile. Vulnerabili sîntem și noi; cădem frecvent în ispite, poftim bucate nu tocmai sănătoase, depășim premeditat măsura. Uneori burta bate creierul, alteori invers. Invers, ce-i drept, mai rar.

Corpul estetizat și „grija de sine”

Capriciile frumuseții

Obișnuiți cu informațiile negative, fie din ziare, fie de la televizor, sîntem deseori tentați să le ignorăm ori să le minimizăm greutatea; nu ne mai surprind în chip simțitor și nici nu le dăm creditul scontat. Dacă n-ar fi fost surclasate de grozăviile recentei ierni, două din știrile săptămînii în curs ar fi stîrnit furtuni la fel de amenințătoare precum erupțiile de pe suprafața discului solar...

Potrivit unui studiu realizat de specialiști ai Universității din Cardiff (Marea Britanie), trăsăturile fizionomice sînt deosebit de importante în alegerea partenerului cu care am dori să ne căsătorim. Gusturile însă nu mai sînt ghidate, ca odinioară, de prejudecăți rasiale; bărbații din Occident ar prefera, în ordine, femei asiatice, apoi „albe" și, în ultimă instanță, pe cele de culoare. Femeile occidentale, în schimb, preferă bărbați negri, apoi pe cei caucazieni (albi) și, doar la urmă, pe firavii asiatici. O statistică a căsătoriilor confirmă această tendință transrasială, ceea ce înseamnă că opțiunile se bazează, de regulă, pe reciprocitate.

Altă știre, venită din America, anunță printre rînduri compromiterea modelului de frumusețe feminină. Pentru defilările de modă, designerii new-yorkezi s-au pus de acord să privilegieze de acum încolo fizionomiile asiatice, socotite mai atractive, datorită parfumului lor exotic și misterios. Vor fi abandonate treptat modelele occidentale – înalte, deșirate, anorexice – în favoarea mignonelor asiatice,

legănînd picioare lungi și siluete suple. Epiderma gălbuie, genele scurte și drepte, nasul mic și turtit, bărbia subțire, pomeții proeminenți, ochii mari și oblici nu mai sînt impedimente serioase pentru o carieră de manechin. Dimpotrivă. Gustul evoluează, iar natura lucrează oarecum în compensație. Dintr-un pur capriciu estetic, dietele sofisticate, flămînzirile voluntare, ascezele prelungite, ședințele de *fitness* și aerobic se vor dovedi total inutile în „sculptarea” corpului ideal. Sînt aceste replieri demne de luat în serios? Oare frumusețea de tip occidental și-a sleit aura seductivă, s-a erodat „estetic”, devenind neinteresantă sau depășită? Cum se explică „divorțul” declarat al tiparelor umane de tip occidental?

În ambele știri ni se vorbește despre o anume schimbare de percepție a corpului anatomic. Trăsăturile fizionomice sînt, știm bine, decisive în relația cu celălalt; ele pot face pe cineva plăcut sau, din contră, respingător. Compatibilitățile și afinitățile reciproce sînt ghidate mai întîi de repere exterioare. De aici și interesul pentru imagine sau pentru cum arătăm. Care sînt atuurile corpului perfect? Merită să dăm atenție excesivă îngrijirii sale? Care este „prețul” frumuseții? Trebuie să investim substanțial în aceasta? Cum pot fi „amortizate” costurile, știut fiind că timpul „nu iartă”, ci lucrează ireversibil?

Dacă semnele de suprafață sînt încurajatoare, percepția corpului – propriu sau al celuilalt – procură îndeobște plăcere. Frumusețea este o premisă a succesului; cine posedă în chip natural o „carcasă” atractivă are la îndemînă un repertoriu sporit de posibilități pentru a reuși. Cultura de tip occidental a încurajat acest model, stimulînd totodată

fantasmele perfecțiunii accesibile. Investind în propria imagine, în propriul corp, îți multiplici șansele. Alături de cosmetică și designul vestimentar, chirurgia estetică acționează cu unelte specifice pentru a remedia sau a spori frumusețea exterioară. Defectele pot fi corijate cu seringa și bisturiul, iar calitățile – scoase în evidență prin retușuri specializate. Tocmai de aceea o întreagă industrie este mobilizată zilnic pentru a susține mitul frumuseții veșnice. Prețul frumuseții augmentate artificial este măsurat nu doar în bani, ci și în propria suferință: tatuaje, piercing-uri, implanturi, liposucții înseamnă tot atîtea intervenții dureroase pentru a obține capitalul de frumusețe sperat.

Nu puțini sînt cei care critică astfel de eforturi, văzînd în ele indiciile alienării și superficialității cronice. În acest fel sînt privite grija aproape „metafizică" a măsurării greutății, angoasa încadrării umerilor, sînilor și șoldurilor în canoanele ideale, orele de pregătire fizică dedicate cu pasiune mușchilor abdominali, gambelor și feselor neconforme așteptărilor. Obsedat de estetismul formelor anatomice, culturismul trece drept un sport al aparențelor; el sfidează umanul, proiectînd modele greu de urmat, dar pe care publicitatea și propaganda le exploatează copios, din scrupule comerciale, reificînd, denaturînd, fragmentînd în fapt corpul. Individualitatea și libertatea fiecăruia sînt astfel subminate, oamenii fiind îndemnați să se conformeze unor tipare publice inaccesibile sau oprimante.

Neglijența în privința propriului corp poate fi la fel de stridentă ca și excesele „decorative". Dacă dăm dreptate semnalelor recente, am spune că modelele actuale de frumusețe agreate în lumea noastră sînt pe cale de compromitere. Lipsa de naturalitate a corpului, artificializarea lui

ostentativă stimulează gesturile de repliere sau de respingere. Pînă și identitatea de gen este astăzi pusă la încercare; bărbații par mai puțin bărbați, iar femeile mai puțin femei. Efeminarea unora are ca pandant masculinizarea altora. Aș spune chiar că frumusețea însăși și-a pierdut identitatea. La periferiile lumii sînt la modă bestiile blonde, agresive, provocatoare, dar și de malacii musculoși, burtoși, cu capul ras, ceafă groasă și cercei în urechi. Tendințele sînt însă contagioase. O constatăm și la noi. Cum ar fi să vedem că de mîine încolo frumusețile autohtone vor cere plasticienilor chirurgi să le facă nasuri ceva mai turtite, pometi gonflați și ochi albaștri, dar oblici?

Cusururile perfecțiunii

Scoasă din context și utilizată în direcție filosofico-literară, metafora creștină a corpului ca templu al Duhului Sfînt a putut fi reciclată în mai multe forme. Una aparține americanului Henry David Thoreau (părintele ideii de „nesupunere civică"), trăitor în secolul al XIX-lea: „Fiecare om este constructorul unui templu numit corpul său (...). Sîntem cu toții sculptori și pictori, iar materialul nostru este propria carne și sîngele și oasele noastre. Orice noblețe începe prin rafinarea trăsăturilor omului, orice răutate sau senzorialitate – prin abrutizarea acestora". Altfel spus, grija față de corp, față de întreținerea și înfrumusețarea acestuia, oferă cele mai bune indicii în privința personalității cuiva.

Afirmațiile lui Thoreau erau contrazise însă de chiar propria înfățișare. Romancierul Nathaniel Hawthorne, unul din contemporani, îl portretiza în termeni destul de severi: „[Thoreau] e urît ca păcatul, cu nasul lung, gura strîmbă, cu maniere necizelate și rustice, deși politicos în felul lui, maniere care corespund întocmai înfățișării sale. Dar urîțenia sa este una onestă și într-un fel agreabilă, potrivindu-i-se mai bine decît ar face-o frumusețea". Pentru Thoreau, ca și pentru mulți dintre oamenii considerați „importanți", micile infirmități sau defecte nu au fost impedimente în articularea unor cariere cu adevărat remarcabile. Este frumusețea atotputernică? Are cumva și dezavantaje sau cusururi ascunse?

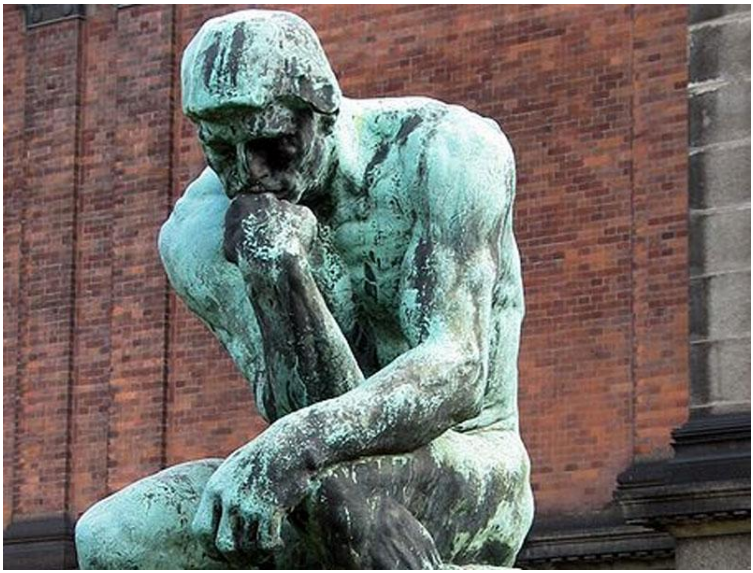
Profilul omului puternic, care lasă „urme” trainice în istorie, nu prea seamănă cu tiparul unui Casanova seducător ori al unui *dandy* irezistibil, cucerind cu ușurință redutele prețioaselor frivole. Fixînd scopuri greu de atins, el își neglijează forma și calitățile fizice, sacrificîndu-și uneori viața privată, familia și sănătatea. În cazul lui, antrenamentul minții îl excede pe cel al mușchilor. „Cuceririle” cu care se poate lăuda sînt mai curînd în ordinea cunoașterii, creativității, a puterii politice, decît în planul satisfacțiilor imediate.

Prejudecata frumuseții devastatoare este contrazisă de realitate. În ordine politică, bunăoară, cîți dintre cei care au deținut sau dețin puterea s-au bucurat (se bucură) de norocul integrității fizice și/sau al perfecțiunii corporale? Oamenii socotiți „mari” au avut probleme pe măsură. Napoleon, se știe, pe lîngă că era scund și bondoc, suferea de epilepsie și de hipoleucofobie (frica de caii albi); revoluția bolșevică l-a gratulat pe Lenin cu sifilis (de la care i s-a tras și moartea); Stalin era și paralitic, și paranoic; Franklin Roosevelt – președintele Americii pe durata Războiului Mondial – își conducea țara dintr-un scaun cu rotile; Hitler avea boala Parkinson și, se pare, impotență; Ceaușescu se lupta cu bîlbîiala nativă și, ulterior, cu diabetul… Nici politicienii de azi nu sînt aproape de șabloanele estetice ideale. Cîte defecte și beteșuguri am găsi unor personaje precum Fidel Castro, Obama, Putin, Sarkozy, Angela Merkel? Cum se explică, în cazul lor, simpatia și adeziunea populare, date fiind mulțimea semnelor vulnerabile?

Frumusețea este rară și selectivă, dar și „o excelentă recomandare” (Montaigne). Nu ne alegem corpul, după cum nici nu-l putem refuza. Ne putem însă bizui doar pe

farmecele acestuia? Criticii frumuseții exclusiviste au, la rîndul lor, argumente serioase. Să-i numim aici doar pe Horkheimer, Adorno și Cioran. Primii doi criticau orice încercare de a exagera grija față de corp, considerînd-o alienantă. Doar naziștii impuneau standarde fizice oprimante, eliminîndu-i pe cei neîncadrabili în tiparul fizionomic arian. Radical și subtil, Emil Cioran vorbeşte despre „avantajele debilităţii": „vitalitatea care dispune din plin de ea însăşi nu cunoaşte decît lupta exterioară, înverşunarea asupra ţelului (…). Viaţa interioară este apanajul delicaţilor, a acelor avortoni fermecători, suferind de o epilepsie fără zvîrcoliri şi bale. Fiinţa integră biologic suspectează *profunzimea*, e incapabilă de *profunzime* (...). Individul care nu-şi depăşeşte calitatea de exemplar frumos, de model desăvîrşit, şi a cărui existenţă se confundă cu destinul său vital, se situează în afara spiritului". Dacă nu cunoaște suferința, disperarea sau boala, frumusețea rămîne în registrul mediocru, al derizoriului cosmetizat.

Un argument similar folosea și Constantin Noica atunci cînd arăta că marile sisteme de gîndire sînt, de cele mai multe ori, refugii ale „marilor frustraţi". Am putea vorbi despre o „filosofie esopică" proprie celor care au filosofat din resentiment, a bolnavilor și malfomaţilor. Exemplele nu sînt puține. Aristotel, se zice, avea ulcer şi era destul de firav; Platon, la bătrîneţe, venea acasă plîngînd din pricina suferinţelor; Sfîntul Toma d'Aquino era gras și tăcut (i se spunea, ironic, „boul mut"); Descartes s-a îmbolnăvit de pneumonie ținînd lecții de filosofie, iarna, la cinci dimineața, unei regine capricioase; Kant era slab, cocoșat și auster; Voltaire, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre, Jaspers – urîți și bolnăvicioși.



În reprezentările plastice tradiționale, perfecțiunea este redată în tușe diafane, armonioase, bine proporționate. Este însă frumusețea exclusiv dependentă de corp? O schimbare de perspectivă propun artiștii Jake și Dinos Chapman. *Supraomul* – una din lucrările lor – face elogiul omului superior, a cărui frumusețe este cu totul independentă de standardele anatomice obișnuite. Modelul este luat din realitate; Stephen Hawking – fizicianul de geniu – ilustrează posibilitatea surclasării condiției biologice precare prin puterea gîndului și a inteligenței. Și în cazul lui, corpul rămîne un templu, chiar dacă timpul sau împrejurări nefericite aproape l-au ruinat.

Vivere artisticamente

Acum cîțiva ani, posturile de televiziune din Hexagon mediatizau un litigiu mai puțin obișnuit, petrecut într-un sătuc din vecinătatea Parisului. Ce se întîmplase în – pînă atunci – mult prea liniștita comunitate? Inspirat de proiectul estetic al Noului Realism, farmacistul locului (mare iubitor de artă contemporană) începuse a colecta deșeuri industriale, depozitîndu-le în propria curte, la vedere, aproape de stradă. Un ansamblu dizarmonic (autoturisme avariate, mecanisme ieșite din uz, unelte inutile, cutii de conserve, cărucioare de tot felul, fragmente de mobilier, roți de bicicletă, peturi și borcane) reținea atenția trecătorilor – cînd oripilați de priveliștea apocaliptică, total deprimantă, ivită peste gard, cînd... sensibilizați întrucîtva de neobișnuitul front expozițional.

Capriciu sau premeditare? Dezordine sau program? Muzeu sau ghenă de gunoi? Artefacte artistice sau obiecte demne de lepădat? Astfel de dileme au inflamat entuziasmul hermeneutic al locuitorilor micii așezări, solicitînd minime indicii de interpretare. De bună seamă, farmacistul intenționa să organizeze o galerie personală de artă, una în *plein air*, „transfigurînd" rebuturi ale societății de consum. Pretențiile sale artistice erau perfect motivate; spațiul amenajat semăna leit cu multe altele, din marile orașe ale lumii, acolo unde artiștii transgresivi își testează nebuniile și elanul anarhist. Simpatiile în materie de achiziții nu erau în fapt diferite de cele agreate și încurajate în majoritatea

instituțiilor de expunere profilate pe canonul postmodern. De ce n-ar fi fost artă ceea ce se propunea cumva *din afara* ei?

Hobby-ul artistic al farmacistului nu era însă împărtășit de toată lumea. În campion al indignării poza chiar primarul. Socotindu-se responsabil pentru salubrizarea localității, primarul și-a reclamat „adversarul” pentru lipsa de gust și abuz împotriva mediului înconjurător. Gusturile celor doi se profilau într-un contrast radical – primul arătîndu-se atașat ereziilor artistitce postmoderne, celălalt rămînînd un simpatizant al frumosului și al formelor clasicizate. De aici și divergențele „estetice” tranșate în sălile de judecată.

Pînă și populația s-a divizat; unii au trecut de partea artei insurgente, alții s-au arătat favorabili curățeniei. Ca mai pretutindeni, ralierile conjuncturale și imitațiile s-au multiplicat imediat. Noile tendințe au creat adeziuni nesperate. Fidelă avangardei, familia poștașului și-a încropit în dosul casei propriul muzeu. Vopsiți după imprevizibilul imaginației (în roz, mov și alb), pomii au căpătat o remarcabilă culoare artistică. Sămînța scandalului fusese însă aruncată departe, iar tensiunile păreau de nerezolvat. La fel și sentințele contradictorii ale judecătorilor – ei înșiși obligați a se poziționa fie de partea artei, fie împotriva acesteia. Dincolo de pitorescul conflictului evocat, o realitate pare incontestabilă: francezii pun preț pe artă, dovadă felul în care și-o asumă. Este arta un *modus vivendi*, așa cum pare să se fi conturat în exemplele anterioare? Poate inspira un anume fel de a-ți organiza viața? Care ar fi coordonatele unui mod „artistic” de a trăi?

Încă prin anii ’80, Michel Foucault denunţa raportarea exclusivă a artiștilor la obiectele exterioare. De ce nu și la ceilalţi oameni sau chiar la viaţa însăși? se întreba filosoful.

Viaţa oricărui individ nu ar putea fi o operă de artă? Foucault argumentează în favoarea unei „estetici a existenţei" caracterizată prin „grija faţă de sine". Fiecare poate deveni un „muncitor" dedicat întru totul frumuseţii propriei vieţi. Este activată astfel o retorică a autenticităţii şi întoarcerii la sine, subsumată unei ideologii a împlinirii personale şi emancipării – evident dominantă la începutul secolului nostru (Edouard Delruelle, *Faire de sa vie une oeuvre d'art*).

Au existat și mode învecinate artei. Dandysmul veacului al XIX-lea, bunăoară, căuta să „cotidianizeze" experiența artei, traducînd-o în termeni de stil. Persoana *dandy*, sugera Baudelaire, „aspiră întotdeauna la sublim; ea trebuie să trăiască și să doarmă în fața oglinzii". Aparența este la fel de importantă ca ființa intimă. Ce îl recomandă pe dandy? Un anumit *savoir-vivre* (știință de a trăi), în ecuația căreia intră eleganța, rafinamentul, politețea, snobismul și excentricitatea. Scriitorii dandy (G.B. Shaw, O. Wilde, apoi A. Malraux și L. Aragon) au căutat la vremea lor să concilieze idealurile politice și estetica existenţei. Emanciparea presupune deopotrivă acces la cultură, la frumos, la artă, cu scopul de a ridica la cote maximale calitatea vieții, pentru a o face sublimă.

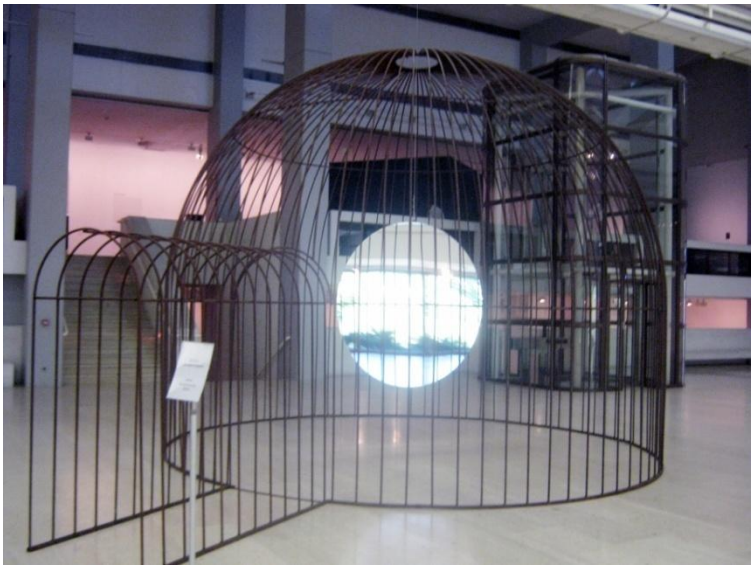
Vivere artisticamente este și ideal, și fapt accesibil. Numeroase instituții oferă cu generozitate programe vizînd *l'art de vivre*. Pentru englezi, *art of living* numește acea preocupare interesată să ridice standardele de confort şi plăcere (plimbări, meditație, pelerinaje, diete, croaziere, degustări de vinuri, răsfăţ culinar). Pentru omul de astăzi, *lifestyle*-ul devine decisiv. A mînca, a dormi, a relaţiona sînt ridicate la rangul de practici artistice. Arta este luată de model chiar din afara ei. Poate fi și un mod de viață? De ce nu?

Oglinda și papagalul

Între lucrările de artă întîlnite pe traseele de vacanță, una îndeosebi, expusă în Muzeul „Calouste Gulbenkian” din Lisabona, mi-a reținut atenția. Este vorba de *Cage and Mirror* („Cușcă și oglindă”, 2011), o instalație aparținînd danezului Jeppe Hein. Realizată din inox, cușca – asemănătoare celor de la circ, în care sînt dresate fiarele sălbatice – are forma unei colivii uriașe, de tavanul căreia atîrnă o oglindă de mari dimensiuni, aflată în mișcare giratorie. Un fel de tunel exterior permite accesul vizitatorilor în incintă, fiecare putîndu-și exersa voluptățile narcisiste, oglindindu-se preț de cîteva secunde pe luciul suprafeței de sticlă, cînd aceasta intră în bătaia privirii. Publicul face astfel, involuntar, „jocul” autorului, devenind „parte” a operei – ocazie de uimire pentru unii, de nesperat amuzament pentru ceilalți. De ce cușca? La ce bun oglinda? Dar omul, parcă prizonier sub cupola metalică desenată de zăbrele?

Ca obiect decorativ, oglinda își are propria tradiție. S-au scris cărți întregi despre „istoria” acesteia (a se vedea, bunăoară, *Istoria oglinzii*, a Sabinei Melchior-Bonnet, Editura Univers, București, 2000). O întîlnim însă și ca motiv pictural. Narcis, prototipul masculin al privitorului în oglindă, al tristului îndrăgostit de sine, se recunoaște în pînzele multor artiști (Caravaggio, Nicolas Poussin, Dali). Alții, în schimb (van Eyck, Tizian, Rubens, Velázquez, Manet), reține

cu precădere personaje feminine, împrumutate fie mitologiei (Venus, îndeosebi), fie luate din viața de zi cu zi. Prezentă în tablouri, oglinda lărgește cadrul reprezentării, îl amplifică prin artificiu plastic, făcînd vizibil ceea ce, în mod obișnuit, „nu se vede”. Motivul narcisic trimite însă la seducție și, mai ales, autoseducție. Aceasta să fie, oare, miza *Cuștii* din muzeul lusitan?



Jeppe Hein, *Cage and Mirror*

În ce mă privește, aș preluda explicația cu anumite indicii de natură… ornitologică. Colivia – se știe – este adăpostul păsărilor de casă. Între acestea, papagalii se bucură de tratament special. Dacă au doar un exemplar, stăpînii grijulii agață înăuntrul cuștii un ciob de oglindă, dîndu-i locatarului singuratic impresia de plăcută însoțire. Papagalii

adoră uitatul în oglindă; autoamăgirea este *hobby*-ul lor favorit. Se pare că, de regulă, sînt încîntați de ce văd. Prin reduplicarea propriului chip, iluzia ia locul realității, iar ficțiunea influențează compensatoriu. În sezonul de împerechere însă, dorința de a poseda ființa învecinată transformă cușca într-un cîmp de război – al papagalului cu oglinda, al privitorului cu sine. Prin extrapolare metaforică, lumea este o cușcă, sociabilitatea – un simulacru, omul – un egoist incurabil, obsedat de propria imagine. Nu cumva acesta este tocmai omul din fața oglinzii, *dandy*-ul contemporan?

Ce este un *dandy*? Invenție englezească, a sfîrșitului de veac XVIII, împrumutată apoi de francezi și transformată în stil sau „mod de viață”, exersat și astăzi. Dandy este personajul care face posibilă „cultivarea ideii de frumos în propria lui persoană” (Baudelaire). Orgolioși dar inteligenți, inșii care își compun o mască de acest fel caută să bulverseze rînduielile învechite, să răstoarne canoanele și convențiile rigidizate ale gustului, să impună reguli noi sau revizuite eleganței, distincției, rafinamentului, farmecului personal, contra vulgarității, trivialității și blazării aristocrației decadente. O altă artistocrație, a stilului îndrăzneț și ostentativ, prinde contur. Se aseamănă cu boema artistică (egalitaristă, de „stînga”), dar nu se confundă cu aceasta, tocmai datorită elitismului programatic.

Dandysmul se impune ca o „doctrină a diferenței și a aparenței” (a se vedea, Adriana Babeți, *Dandysmul – O istorie*, Polirom, 2004). Tipul dandy vînează unicitatea, individualitatea, singularitatea, originalitatea, căutînd să șocheze, să uimească ori să scandalizeze cu impertinență tocmai lumea în care și-ar dori să fie acceptat sau asimilat. Scopul său ascuns? Îl rezumă același Baudelaire: „Dandy-ul

trebuie să aspire la a fi neîncetat sublim: el trebuie să trăiască și să doarmă în fața unei oglinzi", să rămînă prins în capcana – seducătoare și distructivă – a acesteia. Etica acestor oameni este una vădit narcisică, a singularității și negativității excesive, consumate – trist sau tragic – în revoltă, opoziție și singurătate. Insul dandy are crize și tulburări de identitate: este, de regulă, bărbatul vizibil efeminat, egolatru, misogin, necăsătorit, homosexual, preocupat de sine, de „maniere" și artificiu. Autenticul dandy își „estetizează" gesturile în cele mai mici detalii; pentru el, „a părea înseamnă a fi" (Barbey d'Aurevilly), consfințind triumful definitiv al măștilor și al suprafețelor.

Pentru dandy, viața este o continuă „punere în scenă", un spectacol total, în care-și este propriul scenarist, regizor și actor. Ce anume intră în recuzita acestui histrionism generalizat? Veșmintele prețioase (costum la dungă, pălărie, cravată, mănuși), accesoriile extravagante (baston cu mîner sculptat, ceas elvețian, lorgnon, bijuterii voluminoase și bogat aurite), chipul afectat (de obicei plictisit, apatic, indiferent), barba sau barbișonul, perciunii, coafura, gesturile atent studiate (protocolul pregătirii pipei, aprinsul țigării, privitul ceasului, poza meditativă, zîmbetul condescendent, salutul formal, politicos, ținuta relaxată, stînd picior peste picior…).

Frumos, șarmant, încîntat de sine, insul din fața oglinzii își proclamă în felul lui superioritatea. Lumea, de altfel, este plină de clovni, snobi și filfizoni. Să fi devenit papagalul modelul „omului nou"?

Sinele ca operă de artă

Unul din clișeele verbale des folosite spune că arta „imită” viața. Înțelesul mimetic are o tradiție venerabilă; el sugerează că artistul își ia un model, iar lucrarea sa trebuie situată în raport de adecvare formală față de acesta. Diversificarea practicilor artistice i-a obligat pe esteticieni la replieri conceptuale. Artele de astăzi pretind tot mai mult să *transfigureze*, să *intervină*, să *transforme* sau să *modeleze* realitatea. „Transfigurarea” presupune detașarea de model, folosirea imaginației euristice, înaintarea într-o direcție inedită sau creatoare. Împrumutat din biologie, sinonimul „metamorforză” sugerează tocmai această disponibilitate de a opera modificări sub aspect formal. Arta corporală (*Body art*), de pildă, exhibă corpul fizic, făcînd din el un loc al măștilor și al disimulărilor identitare. Tatuajele, *piercing*-urile, scarificările (tăieturi cicatrizante în carne și piele), suspendările (agățări în cîrlige), mutilările, protezările, implanturile... angajează trupul într-un spectacol deseori macabru și sîngeros.

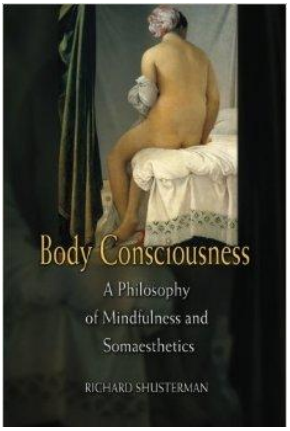
Privind în jurul nostru, am putea spune că viața de zi cu zi ajunge tot mai mult să imite arta. Și în această ipostază, corpul pare să rămînă preferatul cîmp de încercare. Nepotrivirea cu standardele conjuncturale de frumusețe creează mari complexe și frustrări. Unii nu se mai simt bine în propriu corp. „Împăcarea” cu acesta este mai totdeauna dureroasă. Intervențiile chirurgicale, infuziile cu silicon,

botox și acid hialuronic dau pe moment impresia unei modelări estetice salvatoare sau oportune. *Desfigurarea* intră însă și ea în riscurile frumuseții sporite artificial. Afectate, în astfel de cazuri, pot fi și corpul, dar și felul în care ne privim în oglindă. Ne putem oare modela personalitatea fără să recurgem la intervenții sîngeroase, de seringă sai bisturiu?

Richard Shusterman, unul dintre filosofii contemporani de mare notorietate, este autorul unor proiecte care își țintesc să apropie arta de viața reală, pînă la a deveni coincidente. Expresiile „arta de a trăi" sau „arta ca mod de viață" ilustrează tocmai o atare suprapunere. Corpul poate fi și interfață în raport cu ceilalți, dar și instrumentul prin care ne putem redobîndi încrederea și stima de sine. Acesta este contextul argumentativ în care esteticianul pragmatist vorbește despre „sine ca operă de artă" (*The Self as a Work of Art*), schițînd suplimentar liniile unei „estetici somatice", preocupată de „stilizarea sinelui" prin modelarea propriului trup.

Principala greșeală pe care o facem în mod curent, crede Shusterman, este să opunem spiritul și corpul. Acesta din urmă nu trebuie văzut nici ca un robot, nici ca un cadavru; el este perceptiv, gînditor și inteligent, sursa principală a capacităților de simțire și gîndire. Scrisă în 2008, cartea *Body Consciousness* („Conștiința corpului") urmărește legăturile dintre filosofia minții, etică, politică și dimensiunea estetică a vieții obișnuite. Aici autorul vorbește despre conștiința corpului, conștiința somatică și cultura somatică. El arată că unele din temele filosofiei tradiționale (cunoaștere, cunoaștere de sine, virtute,, fericire, dreptate) nu și-au pierdut încă actualitatea. O bună

conștiință somatică, asociată unor practici corporale adecvate, ne poate ajuta să ameliorăm propriile capacități de percepție, acțiune, satisfacere, cît și sensibilitatea față de ceilalți.



Estetica somatică, așadar, are ca obiect corpul, așa cum este perceput de fiecare, astfel încît să ofere senzații plăcute sau reprezentări frumoase. În cadre generice, ea poate fi descrisă ca un studiu critic și filosofic al experienței, vizînd utilizarea trupului drept loc al aprecierii estetice senzoriale și auto-modelării creative. Recunoscînd funcția estetică a trupului, îi putem valorifica mai bine potențialul de care dispune acesta. Estetica somatică pragmatistă are un caracter prescriptiv, propunînd modele de urmat și metode de îmbunătățire a „formei” corporale, simultan cu exerciții de educare a minții. Unele metodologii („reprezentaționale”) pun accent exclusiv pe forma externă a trupului, pe estetizarea lui de suprafață. Aici intră practicile sofisticate de

machiaj și întreținere, chirurgia plastică, tehnicile de *body-building*. Metodologiile „experiențiale", în schimb, se concentrează prioritar asupra calității estetice a experienței interne, încurajînd practicile meditative de tip oriental (yoga, de pildă). O a treia posibilitate este oferită de estetica *performativă* (practică); aceasta angajează discipline dedicate special puterii (forței) și sănătății corpului (artele marțiale, atletismul, gimnastica, ridicarea greutăților). Miza acestor demersuri ar fi experiența propriului corp *perceput din interior*, în termeni de satisfacție și frumusețe.

Multe din cursurile lui Richard Shusterman se țin nu în amfiteatre, ci în săli de sport. Predată în ținute lejere, de la „înălțimea" saltelei de gimnastică, estetica somatică vizează în fapt omul obișnuit, nesofisticat, preocupat de autocunoaștere și autoîngrijire. Forma fizică și sănătatea, asociate activităților mentale creative, sporesc în mod substanțial respectul și prețuirea de sine. În acest sens, am putea considera „sinele drept operă de artă" – una invizibilă și perfectibilă, aflată întotdeauna la purtător. Aceasta ar însemna că sîntem, fără chiar să ne dăm seama, proprii noștri artiști, mobilizați într-o imprevizibilă *work in progress*.

Frumusețea va salva lumea?

„Corpul” adevărului

Cînd gîndim – spun lingviștii – aducem în atenție nu lucrurile însele (ar fi și imposibil), ci doar conceptele acestora sau imaginile lor mentale. Gîndim, așadar, în imagini, chiar și atunci cînd subiectele au o miză mai curînd abstractă. Invocînd *adevărul*, bunăoară, „vizualizăm” situații care nu au pentru noi o justificare imediată. Spunem adesea că sîntem „în căutarea” lui, că dorim să-l „cunoaștem în profunzime”, că vrem să-l „dezvăluim” sau să-l „scoatem la suprafață”, că poftim să-l „posedăm” pe de-a-ntregul ori să-l contemplăm „gol-goluț”, adică exact așa cu este în realitate. Vorbim de parcă adevărul ar avea concretețe, corp distinct, ispitindu-ne cu farmecele sale. Cauzele ar trebui căutate în chiar felul de configurare a propriul limbaj; gîndim după cum vorbim, dar și după cum anume ne reprezentăm mental cuvintele. Lucrurile par complicate, de aceea aș prefera să mă explic...

Limba română alocă noțiunii în cauză semnificații neutre. Ambiguitatea se regăsește în formula nehotărîtă care spune că „adevărul este la mijloc”, nici de partea unuia, nici de a celuilalt. Îndoielile iau locul certitudinilor și invers. Funcție de împrejurări, oscilăm indeciși între datorie și înclinație; datoria de a spune adevărul și înclinația – justificată pragmatic – de a-l ascunde. Singura localizare ceva mai fermă vine pe filieră latină, cînd admitem că *in*

vino veritas („adevărul este în vin”) – adică în chiar sursa tulburărilor de cap, cînd vorbirea euforică nu se mai poate cenzura. Limba franceză, în schimb, dă adevărului demnitate feminină (*la verité*), disociind atributul incontestabil al frumuseții de calificările negative (viclenia și minciuna) moștenite fatalmente de toate urmașele Evei. Tocmai de aceea, pictorii și sculptorii, aproape la unison, se vor strădui să înfățișeze mai cu seamă latură plăcută, atractivă, a adevărului.

Cum arată adevărul reprezentat în chiar portretul său? Imaginea favorită a artiștilor clasici se oprește la formele ispititoare ale nudului feminin. Așa apare la Botticelli, spre exemplu, ca antiteză a calomniei – cum se vede în lucrarea cu același titlu (*Calumnia*, 1495). Cesare Ripa, în celebra sa *Iconografie* (1603), descrie adevărul în conturul unei femei goale, călcînd cu un picior pe globul pămîntesc; într-o mînă ține soarele, iar în alta – o carte larg deschisă și o ramură de palmier. Ce simbolizează fiecare detaliu? Nuditatea ar putea fi indiciul simplității și al purității naturale. Soarele este prietenul adevărului, luminîndu-l stăruitor cu razele distribuite radial. Cartea adăpostește între coperte înțelepciunea profundă sau adevărul ascuns al lucrurilor. Artistul sugerează astfel că adevărul, ca valoare suverană, stă deasupra lumii, atrăgînd atenția asupra autorității și majestății sale.

Parte a reprezentărilor moderne ne înfățișează adevărul în veșmînt mitologic, asumînd paternitatea Timpului; acesta intervine ferm pentru a-l salva din brațele minciunii și invidiei. Este motivul exersat, între alții, de Annibale Carracci, Rubens, Nicolas Poussin, Giovanni Battista Tiepolo și François le Moine. În lucrările lor, adevărul se arată fragil,

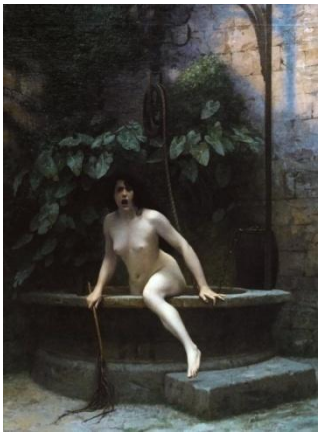
vulnerabil, bucurîndu-se totuși de protecția afectuoasă a părintelui său, cel care îl ferește de atacurile potrivnice.

O temă la fel de prolifică este cea a adevărului ascuns în adîncul unui puț. Aceasta poate fi întîlnită în două din tablourile lui Jean-Léon Gérôme (pe la 1895), dar și la un Édouard Debat-Ponsan (1898). Artiștii surprind în primă instanță un adevăr scufundat în întunericul fîntînii, reflectînd lumina cu ajutorul unei oglinzi, dar și un altul, izbutind să iasă la suprafață, împotriva rezistenței celor i se opun. Atitudinea este una de încordare, hotărît belicoasă, amintind de *Libertatea conducînd poporul*, a lui Delacroix. De altfel, în reprezentările vremii, libertatea și adevărul tind a se confunda, așa cum vedem la un sculptor de felul lui Augustin Dumont. Scos la lumină, contemplat în goliciunea și frumusețea lui, adevărul radiază forță și seducție. În lucrarea *La verité* (1870), Jules-Joseph Lefebvre insistă îndeosebi asupra acestor calități. Îmbogățită cu cîteva elemente inedite (torța și coroana), imaginea va deveni modelul Statuii Libertății, cea ridicată tot de un francez – Frédéric Auguste Bartholdi – la Paris și New York. Adevărul apare acum ca simbol al solidarității, emancipării și puterii. Doar *Nuda veritas* (1899), lucrarea austriacului Gustav Klimt, va accentua latura erotică şi ușor misogină a reprezentării adevărului, impresie dată de asocierea femeii cu șarpele – simbol al vicleniei și fățărniciei.

Cum ar trebui privit, așadar, „corpul” adevărului? Opțiunea pentru nuditate ne trimite la erotism și dorință. Femeia-adevăr face obiectul unei atracții irezistibile. A poseda adevărul înseamnă a poseda cunoașterea. Învăluit sau înveșmîntat excesiv, stărnește suspiciuni. Tocmai de

aceea se cuvine eliberat de povara aparențelor și „dezvăluit”, scos la suprafață. Oglinda simbolizează disponibilitatea de a reflecta – termen care vizează, deopotrivă, reflecția (gîndirea) și reflexia (lumina). Adevărul are nevoie de oglindă nu pentru a se admira, ci pentru a se recunoaște pe sine.

Botticelli, *Calumnia*



Jean-Léon Gérôme, *Adevărul ieșind din fîntînă*

Jean Louis Lefebvre, *Adevărul*

Gîndim, așadar, în imagini articulate după capriciile propriului vocabular. Așa se explică faptul că atunci cînd vorbesc despre adevăr francezii se gîndesc mai întîi la... femeie (*cherchez la femme*), luîndu-i corpul ca pretext pentru desfătările simbolizării şi alegorizării. Românul, în schimb, preferă să cultive echivocul. Adevărul nu are nici corp, nici chip; îl găsim „la mijloc” sau în vin. Pivniţa pare a fi replica autohtonă a „cavernei” platoniciene. Poate de aceea rătăcim încă în beznă, fără a dibui luminiţa vreunei ieşiri.

Chipurile suferinței

Există vreun interval din an, altul decît *Săptămîna Patimilor*, mai încărcat de fervoare sacră și dramatism? Ca de fiecare dată înaintea Paștelui, creștinii au ocazia de a reface – simbolic și afectiv – infernala Cale a Crucii, marcînd etapele penitenței și morții Mîntuitorului. Între evenimentele Istoriei sfinte, acestea au stimulat cel mai mult patosul reprezentării. Cina cea de taină, Biciuirea, Batjocorirea, Christos purtînd crucea, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce, Punerea în mormînt… vor fi temele predilecte ale artiștilor familiarizați cu registrul religios. Aproape că nu există nume important care să se fi eschivat de la tratarea fie și doar a unuia din motivele pomenite. Diversitatea soluțiilor expresive este însă copleșitoare, oscilînd între fidelitate iconografică și respect față de tradiție, pe de o parte, evaziune stilistică și ostentație, pe de alta.

După „viziunea" lui Constantin cel Mare și recunoașterea crucii ca „semn distinctiv" al creștinilor, protector și mobilizator în egală măsură (*In hoc signo vinces* – „întru acest semn veți învinge", spunea Împăratul), aceasta va deveni simbolul de căpătîi al noii credințe. Proliferarea versiunilor grafice alternative (cruce grecească, rusească, malteză…) s-a făcut în condițiile conservării semantismului inițial, asociat ideilor de legătură, trecere și ascensiune. Pentru creștin, crucea este centrul absolut, axul lumii, arbore al vieții, scară la cer, punte între lumi, între Dumnezeu

și oameni, între natural și divin. Bara verticală sugerează înălțare în ordine spirituală, depășire a condiției lumești, în timp ce orizontala face trimitere la umanitate, la compasiune și suferință.

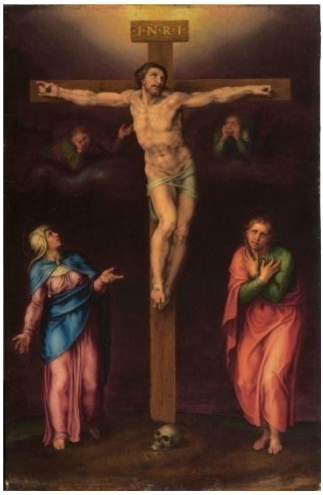
„Povestea" crucii, simbol și imagine deopotrivă, nu este lipsită de peripeții… Disputa iconoclastă din Bizanț fusese tranșată de partea celor ce admiteau ca utilă și necesară venerarea icoanelor. Primele reprezentări cu pretenții artistice s-au circumscris exigențelor canonice impuse de teologii patristici. Scrupuloasele codificări vizuale puneau la îndemîna zugravilor bisericești reguli de urmat în redarea scenelor biblice și a personajelor evocate. Primind aura sacralității, imaginile sfinte își pierd caracterul secund sau derivat; ele sînt totuna cu ceea ce reprezintă. Pe lîngă funcționalitatea liturgică, ele au virtuți estetice sau decorative, la care se adăugă finalități pedagogice și emoționale. O „Biblie în imagini" pictate se deschidea privirilor, dar și sufletelor celor mulți, neștiutori de carte.

Scrise în mănăstirile la Athos, „herminiile" lui Dionisie din Furna (prima jumătate a secolului al XVIII-lea) rezumă cele mai importante scheme de reprezentare de pînă atunci, susținute pe autoritatea mărturiilor evanghelice. Pictorii din Răsărit mizaseră pe conformitatea iconografică, în timp ce occidentalii tatonaseră și formule neconvenționale, uneori evazive, cu accente personale.

Începînd cu secolul a XII-lea, crucea apare independent de cadrul și decorurile care o anturează. La Florența, Cimabue și Giotto pictează crucifixuri de mari dimensiuni, suspendîndu-le la înălțime, între credincioși și altar. Ambii excelează în surprinderea detaliilor anatomice ale lui Iisus, scoțînd în evidență corpul fizic, adică ipostaza umană a

divinității. Chiar dacă îndrăzneți în desenul postúrilor Mîntuitorului (corpul răstignit este mult curbat, subliniind pliurile și contorsiunile musculare), pictorii italieni ezitau încă să-i redea nuditatea. În *Crist mort* (1480), Andrea Mantegna insistă pe adîncimea și relieful carnal al rănilor căpătate în urma supliciului. Abia Michelangelo, la 1492, va arunca toate „vălurile", pictînd un Crist nud, atîrnînd pe cruce.

Andrea Mantegna, *Crucificarea*



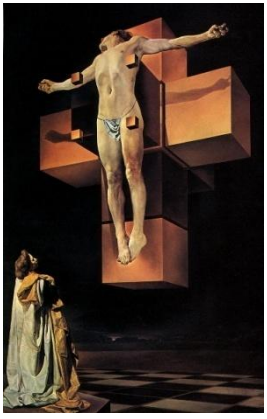
Michelangelo, *Crucificarea*

Retorica nihilistă și, pe alocuri, atee, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, proclamă „moartea lui Dumnezeu" și necesitatea unei noi religii, antropocentrice. În expresia „Dumnezeu pe cruce", Nietzsche vede semnul totalei „răsturnări" a valorilor, de vreme ce altoiește divinului – paradoxal – precaritatea suferinței. Crucea ca simbol este contestată radical de Antonin Artaud, autorul unui proiect de „teatru al cruzimii", inspirat din jocurile antice de circ și

de luptele mortale cu gladiatori. Artaud critică, între altele, transformarea liturghiei în spectacol, cerînd înlocuirea creștinismului cu un rit păgîn (cel al „soarelui negru”). Forța ritualului stă în el însuși, nu în jocul actorilor sau inteligența replicilor. În teatru, cel puțin, exercițiul cruzimii i-ar putea scoate pe spectatori din leneșa contemplare sau din indiferența reflexivă, făcîndu-i să sufere, să se implice nemijlocit.

Timpurile recente fac evidentă o secularizare a imaginii. Reprezentările religioase își estompează aura sacrală. Suprarealiștii, de pildă, inovează în răspăr cu tradiția. În *Crucifixul* lui Paul Delvaux (1952), Iisus și personajele din scena răstignirii capătă forma unor schelete în mișcare. Salvador Dali, la rîndu-i, forțează noutatea, înlocuind geometria crucii cu figuri cubice suprapuse (*Corpus Hypercubus*, 1954). Culmea ostentației este atinsă de un Andres Serrano, cel care, în *Piss Christ* (1987), fotografiază un crucifix scufundat într-un vas cu urină (lucrare vandalizată de credincioși cu ocazia unei expuneri publice).

Paul Delvaux, *Crucifixul*



Salvador Dali, *Corpus Hypercubus*

La o „estetică a suferinței”, filmul aduce argumente importante. Există, fără îndoială, cîteva ecranizări valoroase, de neocolit: *Iisus din Nazaret* (Franco Zeffirelli, 1977), *Patimile lui Iisus* (Mel Gibson, 2004), *Evanghelia după Matei* (Pier Paolo Pasolini, 1964), *Golgota* (Julien Duvivier, 1935). Altele, destul de numeroase, sînt mai curînd propagandistice sau contaminate de entuziasmul prozelit; poate de aceea sînt și lipsite de credibilitate. Iisus, bunăoară, este înfățișat aidoma unui playboy hoolywoodian, iar actorii declamă afectați într-o cu totul nepotrivită engleză americană. Scenele patimilor sînt îngroșate de pitoresc macabru. Supliciul lui Iisus este descris în termenii unui *thriller* violent sau ai unui *horror* sîngeros. Unde dacă nu în sfera *kitsch*-ului să așez flagelările voluntare, biciuirile, crucificările exhibiționiste, spre delectarea sadicilor sau a pasionaților de morbid? Actori și cascadori, deopotrivă, dramatizează cu stîngăcie momente ale penitenței lui Iisus. Se amplifică artificial extravaganța spectacolului, nesocotindu-se complet sensul și semnificația faptelor înscenate. Circul se substituie ilicit ritualului religios…

Tablourile lui Dostoievski

Rostite cu emfază la majoritatea conclavurilor academice, multe din ideile prețioase ale esteticienilor capătă alura unor truisme sau a unor propoziții comune, aparent prohibite de fundal reflexiv. Este și cazul sentinței atribuite lui Dostoievski, cel care ar fi profețit într-unul din romanele sale cum că „frumusețea va salva lumea". Teoreticienii frumosului invocă formula împricinată cu gîndul ascuns de a legitima oarecum anvergura nebănuită a propriei îndeletniciri speculative sau deschiderea-i pragmatică atotcuprinzătoare, rareori întrezărită de „profani". Alții, nesocotind contextul evocării dostoievkiene, se folosesc de ocazie pentru a propune rezoluții presupus mai justificate, mobilizînd concepte la fel de promițătoare sub aspect soteriologic (credința, iubirea, solidaritatea, capitalul, industria...). Miza adevărată, așadar, ar fi cu totul străină artei în genere, iar referința la aceasta din urmă trebuie să fi fost ori inconsistentă, ori greu de dovedit.

Puțini știu însă că Dostoievki era pasionat de artă, de pictură, că frecventa asiduu muzeele (din Rusia sau europene), că s-a folosit de imagini, chiar și artistice, pentru a-și construi sau întări argumentele. M-aș opri doar la două din tablourile favorite ale scriitorului rus, invocate în discuțiile sale despre frumusețe: *Crist în mormînt*, al lui Hans Holbein cel Tînăr, întîlnit la Basel, cu ocazia peregrinărilor elvețiene, și *Madona Sixtină*, al lui Rafael, contemplat într-un muzeu din Dresda.

Hans Holbein cel Tînăr, *Crist în mormînt* (detalii)

Prima dintre lucrări este pomenită în *Idiotul.* Pentru ilustrare, iau ca reper excelenta tălmăcire din rusă a regretatului Emil Iordache, apărută în mai multe ediții la Polirom… Aflat într-un moment de euforie polemică (și nu numai), Lebedev – unul din participanții la „banchetul" dostoievskian – își provoacă amicii („pe toți, pe toți ateii") să răspundă unei întrebări cu bătaie existențială: „prin ce veți mîntui lumea și în ce i-ați găsit ei calea normală, voi, oameni ai științei, industriei, asociațiilor, muncii plătite și așa mai departe?" Puși în dificultate, unii dintre convivi invocă „necesitatea generală", adică preocuparea obștească de „a trăi, a bea și a mînca", alții „simțul autoconservării" biologice. În lumea noastră, coruptă din temelii, „diavolul rămîne stăpînul omenirii pînă la un hotar al timpului pe care încă nu-l știm". Preocuparea pentru supraviețuire pare tot

atît de evidentă ca și aceea pentru autodistrugere. Obsesia bunăstării este, în fapt, motivul tuturor dezbinării și nenorocirilor prezente. „Omul nu trăiește doar cu pîine”, adică exclusiv în ordinea satisfacțiilor materiale. O spunea însuși Iisus, într-una din pildele sale.

Răvășit de aburii alcoolului, Ipolit Terentiev, un ins bolnav, muribund, pîndit de gîndul sinuciderii, intervine cu o altă „problemă”: „E-adevărat, prinţe, că dumneavoastră ați spus odată că «frumuseţea» va salva lumea? Domnilor, le strigă el tuturor, prinţul susţine că frumuseţea va salva lumea! (…) Care frumuseţe va salva lumea?” În privința răspunsului, textul nu oferă prea multe lămuriri.

Obsedat de preeminența propriei morți, Ipolit citește celor prezenți un text ce descrie lucrarea lui Holbein cel Tînăr, *Crist în mormînt*, a cărui copie ar fi zărit-o în casa prietenului Rogojin. Tabloul „n-avea nimic bun din punct de vedere artistic, dar mi-a produs o neliniște ciudată”. Acesta l-ar fi reprezentat pe Cristos tocmai coborît de pe cruce. „Cred că pictorii și-au cam lua năravul să-l zugrăvească pe Cristos și pe cruce, și coborît de pe cruce, însă mai avînd pe chip o nuanță neobișnuită de frumusețe; această frumusețe încearcă să i-o păstreze în momentele de cumplită suferință. Însă în tabloul lui Rogojin n-a mai rămas nimic din acestă frumusețe; e cadavrul unui om care a avut de suportat chinuri groaznice încă înaintea răstignirii, răni, torturi, care a fost bătut de străjeri, bătut de mulțime pe cînd își ducea crucea în spate și a căzut sub cruce, și, în sfîrșit, care a îndurat cazna pe cruce timp de șase ore (...) Ce-i drept, este chipul unui om *de-abia* coborît de pe cruce, adică unul care mai păstrează în el multe urme ale vieții, multă căldură; nimic n-a apucat încă să înțepenească, așa că

pe fața celui mort se mai vede suferința pe care parcă o mai resimte și acum; în schimb, chipul nu e cruțat cîtuși de puțin; aici nu mai e decît natura și într-adevăr așa trebuie să arate cadavrul unui om, oricine ar fi el, după asemenea chinuri (...) În tablou, acest chip este teribil de desfigurat din cauza loviturilor, este tumefiat, cu vînătăi îngrozitor de umflate și însîngerate, ochii îi sînt deschiși, cu pupilele încrucișate; albul ochilor, mare, dezgolit, strălucește cu o reflexie moartă, sticloasă (...) Privind acest tablou, natura ți se pare a fi o fiară uriașă, neîndurătoare și mută sau, mai exact, deși e ciudat, îți apare ca o mașinărie imensă (...), care, fără nici un sens, a înșfăcat, a ciopîrțit și a înghițit, mută și nesimțitoare, o ființă măreață și neprețuită – o ființă care, singură, făcea cît natura întreagă, cît toate legile ei, cît tot pămîntul, care, poate, n-a fost creat decît pentru apariția acestei ființe. Prin intermediul tabloului se exprimă tocmai înțelesul acestei forțe tenebroase, insolente și stupid-eterne, căreia i se supune totul, iar acest înțeles ți se transmite pe deplin..."

Văzînd acest tablou, comentează Ipolit, oricine și ar putea sminti sau și-ar pierde definitiv credința, căci este de neconceput ca divinul să ia forma unei naturi corporale degradate într-atît de nemilos. Frumusețea sacrificiului pentru viață compensează însă radical agresivitatea și definitivul morții. Corpul poate fi alterat în ordinea naturii, dar are posibilitatea de a rămîne „viu" într-o alta, superioară, neperisabilă. Frumusețea va mîntui lumea în sensul privilegierii vieții, independentă față de împrejurările care o subminează. În acest context, frumusețea se „spiritualizează", luîndu-l drept model pe Cristos, cel pe chipul căruia se citesc, inconfundabile, și suferința extremă, și speranța...

Spre deosebire de *Crist în mormînt, Madona Sixtină* pictată de Rafael va face obiectul mai multor referințe dostoievskiene. Scriitorul o putuse admira la „Gemäldegalerie Alter Meister" din Dresda, păstrînd ulterior față de aceasta o impresie profundă. Surprinsă integral, stînd în picioare, ținîndu-și protector pruncul în brațe, Maria i se părea a fi întruchiparea frumuseții absolute. Este, neîndoielnic, și temeiul invocării frecvente în discuțiile circumscrise unui atare subiect.

Cum se raportează personajele lui Dostoievski la tabloul sus-pomenit? Cu ignoranță și indiferență, unele. Iulia Mihailovna, bunăoară, nepregătită să treacă dincolo de luciul pînzei colorate, povestește în *Demonii* cum că a stat două ore în fața lucrării și nu a înțeles nimic, conchizînd că interesul suspect pentru aceasta ar ține, probabil „de gustul vechii generații". Alte personaje se arată de-a dreptul fascinate. Stepan Trofimovici, pasionat de pictură, ar fi dorit să compună chiar un curs explicativ despre pictura în cauză, socotind că redă perfect „ideea frumuseții eterne". Motivul atracției irezistibile produse de *Madona* lui Rafael este deconspirat fără echivoc de Svidrigailov, în *Crimă și pedeapsă*. Acesta mărturisește că fusese reținut de chipul expresiv și pătrunzător al Mariei, „un chip fantastic, o față de nebună îndurerată".

Intenția lui Dostoievski pare să fi fost aceea de a demonstra caracterul contradictoriu al frumosului. O spune Mitea, într-un monolog din *Frații Karamazov*: „Frumosul este ceva cumplit, înfiorător. Înfiorător, înțelegi? Pentru că nu poți să-l cuprinzi, nu poți să știi ce-i acolo în fond, și nici n-ai cum să știi, fiindcă Dumnezeu ne-a pus în față numai enigma. Aici se întîlnesc toate extremele, și toate contradicțiile sălșluiesc laolaltă (…) Frumosul! Şi apoi, nu pot să

suport gîndul că unii oameni cu suflet mare şi luminaţi la minte încep prin a slăvi idealul Madonei**,** ca să ajungă la urmă să năzuiască spre un alt ideal, idealul Sodomei (...) Dracu' să înţeleagă! Acolo unde mintea vede numai ruşine, inima descoperă frumosul. Poate oare Sodoma să reprezinte frumosul? Crede-mă că pentru cei mai mulţi oameni frumosul este însăşi Sodoma! Poţi tu să dezlegi taina asta? Şi te cutremuri cînd te gîndeşti că frumosul nu este numai ceva care te înspăimîntă, dar în acelaşi timp şi o taină nepătrunsă. Aici se dă lupta între diavol şi Dumnezeu, iar cîmpul de bătălie este însuşi sufletul omului".

Rafael, *Madona Sixtină*

Pentru a sublinia natura enigmatică, ambivalentă și tulburătoare a frumosului, Dostoievski îngroașă antitezele dintre bine și rău, moral și imoral, virtute și păcat, dintre „idealul Madonei" și cel al „Sodomei". Contrastul este vizibil și în descrierea celor doi „actori" judecați în context – Katerina Ivanova și Dmitri Karamazov. Femeia era „într-adevăr frumoasă. Dar în momentul acela avea un alt fel de frumusețe. Era frumoasă prin noblețea ei sufletească (…); era sublimă prin mărinimia ei și jertfa pe care voia s-o facă numai ca să-și salveze tatăl…" Dmitri, în schimb, se vede scufundat în „cea mai ticăloasă mocirlă a desfrîului", alunecînd spre prăpastie „cu capul în jos și cu picioarele în sus", simțind plăcere în această prăbușire („ce frumos îmi șade în poziția asta umilitoare"). Omul „căzut" se complace, astfel, într-o lume a precarității și valorilor răsturnate, conștient fiind că nu aceasta este veritabila cale a salvării. Soluția întrezărită de Dostoievski pare camuflată în cîteva din versurile lui Schiller (unul din poeții romantismului german, pentru care autorul făcuse o pasiune), socotite de Mitea, recitatorul, ca potrivite pentru chiar situația lui: „Smuls din neagra-i înjosire,/ Să vezi omul bun, frumos,/ Cum se leagă cu iubire/ De pămîntul generos".

Ce justifică legătura dintre omul frumos, iubire și pămînt? În primă instanță, Dostoievski idealizează frumusețea, recunoscîndu-i funcțiuni estetice și morale indispensabile în economia creștină a mîntuirii. O spune explicit: „natura umană a lui Dumnezeu este frumusețea în mod pozitiv și absolut". Cristos, „omul frumos", este etalonul frumuseții spiritualizate, sustrasă canoanelor estetice de suprafață; este frumusețe în spirit, în exemplaritatea propriei jertfe, și nu în trup, în configurația – fie și atractivă – a

semnelor anatomice exterioare. Unde va găsi Mîntuitorul „pămîntul" cel mai generos pentru a-și îndeplini misiunea? Bineînțeles, în Rusia.

Dostoievski îl îmbracă pe Cristos în straie de mujic, rusificîndu-l voit. Discursul lui Șatov, în *Demonii*, exaltă vechi obsesii mesianice: „eu cred în Rusia, eu cred în ortodoxia ei. Eu cred în trupul lui Cristos. Eu cred că a doua venire a lui Crist se va săvîrși în Rusia…" Omul bun și frumos este „împămîntat" provizoriu în pustietățile stepei. „Maica Rusie" pare a-și asuma idealul pozitiv al Madonei, în timp ce Occidentul va fi livrat definitiv celui opus, distructiv și decadent, al „Sodomei".

Ar fi imposibil să degajăm ideile scriitorului rus de aburul ideologic destul de tulbure care le învăluie. Ne-o sugerează, între alții, Alain Besançon, autorul cunoscutei „istorii intelectuale a iconoclasului", dar și recentei analize retrospective vizînd destinul *Sfîntei Rusii* (2012). Ce i s-ar reproșa lui Dostoievski? Că ar fi flatat în exces despotismul țarist, denunțînd nemotivat „iluziile" socialiste, egalitariste și ateiste ale spiritului „progresist" apusean, că s-ar fi dovedit inapt să anticipeze binefacerile libertății, că ar fi încurajat proiectul unei frumuseți duplicitare și, pe alocuri, înfricoșătoare.

„Frumusețea va salva lumea…" Adevărat? Care frumusețe?

Omul frumos

În mai multe scrieri ale sale, Dostoievski încercase a schița profilul „omului frumos”. Intenția romanului *Idiotul* (1869), bunăoară, era aceea de a „reprezenta omul în mod pozitiv frumos”. O spune însuși autorul, într-o epistolă adresată la 1868 Sofiei Ivanova – nepoata sa: „Frumosul este ideal, iar idealul, al nostru sau al Europei civilizate, este departe de-a fi elaborat. Nu există pe lume decît o singură formulă pozitiv frumoasă: Cristos, în aşa fel încît manifestarea acestei figuri incomensurabil de frumoase este, cu certitudine, un miracol nesfîrşit (întreaga Evanghelie a lui Ioan merge în acest sens; pentru el, unicul miracol constă în întrupare, manifestarea însăşi a Frumosului)”. Romantică în esență, ideea fusese inspirată, se pare, de Friedrich Schiller, unul din poeții săi favoriți, invocat adesea în dialogurile dintre *Frații Karamazov* (1880). Dostoievki descrie „omul frumos” în termeni creștini; frumusețea adevărată este cea a suferinței și a jertfei, după model cristic.

Antropologia dostoievskiană este însă una „vijelioasă” și tulburătoare. O spune Nikolai Berdiaev, în *Filosofia lui Dostoievski* (Institutul European, 1992). Personajele scriitorului rus apar în lumini contrastante; fie solare și luminoase, fie nocturne și infernale, aidoma unor demoni cu chip omenesc. Natura umană este înfățișată în termeni polari, antinomici și iraționali.

„Omul din subterană” ilustrează cel mai convingător această duplicitate. El respinge orice rînduială rațională, pulverizează cu ușurință ideile familiare, precum cele de ordine și armonie, căutînd satisfacție în luptă, ură și încrîncenare. Adesea, „o face pe-a nebunul”, pentru a-și justifica imprevizibilul, slăbiciunile și inconsevența. Este omul singur, bolnav, rău, lipsit de farmec, vanitos, suspicios și supărăcios. „Omul din subterană” tinde spre „un gen de estetism, dar de sens invers”, deoarece caută să se prezinte „într-un mod voit dizgrațios”, *în ciuda* și *împotriva* gusturilor obișnuite” (Mihail Bahtin).

Spre deosebire de omul cavernelor, „omul frumos” este descris în termenii exemplariății morale. Poate fi aceasta întruchipată de un ins real, viu, situat chiar în această lume? Există un model antropologic care să încarneze Binele absolut? Poate deveni contagios un asemenea model? Soluțiile propuse de Dostoievski sînt în bună măsură simptomatice pentru spiritualitatea Rusiei, din trecut și de azi. Ele s-au dovedit tributare în cele din urmă obsesiilor mesianiste, etniciste, naționaliste și religioase – deseori intolerante, susținute prin despotism, dictatură și teroare.

Într-o carte ce urmărește destinul istoric al *Sfintei Rusia* (Humanitas, 2013), Alain Besançon descrie principalele argumente ale imperialismului și naționalismului de sorginte slavă. Pentru rus, credința nemărginită în țar și puterile acestuia capătă accente mistice. Gogol, bunăoară, crede că țarul este „păstorul poporului”, călăuza sigură, un alt Moise, „unicul clarvăzător”, chipul lui Dumnezeu pe pămînt. Țarul este „numai iubire”. Fiind aproape de Dumnezeu, se poate lipsi de justiție. Iubind ca un părinte, mustră, pedepsește și iartă – după libera voință și bunul plac.

„Omul frumos” al lui Dostoievski este Cristos. Alături de Maria, Cristos este adevărata „icoană” a Rusiei. Chipul Mîntuitorului se confundă cu cel al poporului rus. Rusia trece drept națiunea aleasă. „Misiunea” acesteia? A-i elibera pe frații ortodocși, oriunde s-ar găsi pe harta lumii. Frățietatea slavofilă este dincolo de limite, de scrupule, de legi. În numele poporului, țarul își exercită puterea discreționar. Înțelegător din fire, preferă totuși bunătatea și generozitatea. Dacă cel iubit nu răspunde cu aceeași măsură, se va folosi de forță, pentru a-i reaminti fiului rătăcitor de „tăria” sentimentelor sale. N-o fi fost tătucul Stalin ilustrarea perfectă a conducătorului aspru, dar iubitor?

Cam în același fel se vede astăzi iubirea *în stil rusesc* pentru alte țări. În privința Ucrainei, Alain Besançon evocă un episod mai puțin știut. Cînd aceasta și-a dobîndit independența, mulți ruși, inclusiv Soljenițîn, ar fi perceput gestul ca pe o lovitură dată pe la spate, ca pe o trădare din dragoste. O nume ambiguitate stăruie și în privința lui Vladimir Putin. În ochii rușilor, „țarul de la Kremlin” joacă figura „omului frumos” – dovadă nemaipomenita sa popularitate. Sentimentele față de confrații ucrainieni – puternice, incendiare, chiar... ucigătoare – îi sînt, evident, apreciate. Dușmanii, în schimb, demonizîndu-l cu premeditare, îi atribuie mai curînd calitățile „omului din subterană”, violent și resentimentar...

Există și o „istorie” românească a motivului invocat, anterioară chiar publicării cărților lui Dostoievski… În 1849, Andrei Mureșanu scria o poezie dedicată *Omului frumos*: „Frumos e omul, Doamne, cînd mintea e regină…/ Pe fruntea lui senină dreptatea strălucește/ Întocma ca ș-un soare pe sferă cînd pășește/ Frumos e omul, Doamne, cu

inima curată/ Cu floarea conștiinței de crime nepătată/ Sincer, nefățărit/ Conspire lumea toată, răzbată-l orice soarte,/ Închidă-l să nu vază lumină pîn la moarte,/ Și iată-l neclintit…/ Vîrtutea-i va fi scutul ș-azilul de scăpare…/ Frumos e omul, Doamne, cu generoziate,/ Cînd iartă pe tiranul ce-apasă pe-al său frate,/ Cu scop d-a-l subjuga…"

În contrast cu versurile din *Un răsunet* (devenit *Deș-teaptă-te române*, imnul nostru național), unde Mureșanu, belicos, își incita concetățenii împotriva „barbarilor de tirani", cele din noul poem trădează speranța într-o lume transfigurată din temelii, în care toți oamenii vor fi frumoși, călăuziți de valorile creștine ale toleranței, dreptății, păcii și frățietății: „De ce nu vine, Doamne, a ta împărăție,/ Cînd oamenii să șteargă și umbra de sclavie,/ Fiind creștini curați,/ Și-n locu-i să domnească dreptatea nepătată,/ Egala-dreptățire și pacea-adevărată,/ Ca între fii și frați!"

Interesul pentru omul frumos este resuscitat simțitor în primele decenii ale veacului trecut. C-tin Rădulescu-Motru, Dumitru Drăghicescu, Vasile Pîrvan, Lucian Blaga, Vasile Băncilă, Ovidiu Papadima, Mihail Manoilescu, Nechifor Crainic, Anton Dumitriu, Constantin Noica se vor arăta pre-ocupați de „spiritul românesc", de „sentimentul românesc al ființei", de o „dimensiune românească a existenței". Mircea Vulcănescu, spre exemplu, scria la 1937 un eseu despre *Omul românesc*, fără a-l idiliza excesiv: „Admirator al caracterului dintr-o bucată, oriunde ar fi; scîrbit de compromisuri, cu ochii la stele, românul în realitate se acomodează, caută să uimească prin sclipire și nu se ține de cuvînt, dînd astfel printre străini, mai ales în Apus, o stranie impresie de *secătură seducătoare*, de minte corectă, gata să străbată pentru a străluci". Secătură, dar nu „fără de

lege", precizează autorul, întrucît românul are un bun-simț care îl onorează. Omul autohton este suma calităților „neamului" – acesta fiind o realitate vie, deschisă, modelată funcție de numeroasele ispite și influențe. Preferînd o soluție de echilibru, Mircea Vulcănescu – cel care-și va găsi sfîrșitul în temnițele comuniste – pune semnul egalității între faptul de „a fi român" și cel de „a fi om", admițînd sinteza necesară de calități, dar și defecte.

Nae Ionescu, în schimb, va exalta o retorică identitară de factură tradiționalistă, etnicistă, naționalistă și ortodoxistă. „A fi român înseamnă a fi ortodox", scria profesorul bucureștean de metafizică. Anti-modernistă și anti-occidentală în principiile sale, o atare poziție va cîștiga cu timpul mulți adepți. Ultimul reprezentant notoriu al aripii „năiste" este actorul Dan Puric, autorul unui tom de succes – *Despre Omul Frumos*. Iată-i, în rezumat, principalele idei…

Omul frumos nu mai este astăzi la modă, relevanța lui fiind surclasată de „omul util" sau eficient. Urîtul își extinde imperiul, înstăpînindu-se fatal. Trăim o voluptate ireprimabilă a autoflagelării și desființării. Omul frumos pare să fi căzut în uitare; nimeni nu-l mai vorbește de bine, deși prezența lui este deloc neglijabilă. Invocăm, de pildă, frumusețea maternă, frumusețea femeii generice, a martirului sau a sfîntului. Cristos a fost primul om frumos cu adevărat. Din păcate, omul de astăzi, fără de Dumnezeu, înaintează pe un contrasens al valorilor. Omul urît nu cunoaște lucrarea, zidirea, ci doar boicotul cîrcotaș; el pare făcut doar pentru a sta la panda celui frumos. Acesta din urmă, „urcă invers pe această scară, înfruntînd nu numai turma care coboară, dar și insultele ei". Puric vorbește despre „crucificarea frumosului românesc", despre „sabotajul revenirii la

icoana neamului". Trebuie să ne ferim de fantasmele internaționalismului și cosmopolitismului care ne subminează propria sănătate morală. Este necesară o „ridicare în picioare a frumosului" sub semnele crucii creștine și românismului autentic.

Nu vreau intru în polemici tocmai acum… Multe din ideile sus-pomenite sînt discutabile și contestabile. Mi-este greu să cred că noi, românii, deținem monopolul frumosului; că acesta poate fi atelat unor *parti-pris*–uri etnice sau ideologice; că este privilegiul unei singure confesiuni. Pe de altă parte, să o recunoaștem franc; ne-am cam dezvățat a privi îngăduitor pe celălalt. Ne-am dezobișnuit să vedem în omul de lîngă noi pe cel care este sau poate fi. Să fim atenți în jur, pe stradă sau în trafic; ochii semenilor par aburiți de ură și înverșunare, aparent fără motiv. Sîntem prinși într-un inexplicabil și inutil „război al tuturor împotriva tuturor". Cu siguranță, Omul Frumos există. Nu-l găsim însă, dacă nu-l căutăm. Ce-ar fi să încercăm, măcar din cînd în cînd?